

# Norsk plateproduksjon dei siste 30 åra

## - Eit studium av Bjørn Eidsvåg sine produksjonar



---

**Henning Mongstad**  
Masteroppgåve - musikkteknologi  
Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo  
Mai 2011



# Forord

---

Oppgåva omhandlar eit tema som har interessert meg i ei årrekkje. Arbeidet har vore svært spanande og lærerikt, men også tidkrevjande og til tider vanskeleg.

Eg vil takka professor Tellef Kvifte som hadde tru på prosjektet og som har rettleia meg gjennom heile prosessen. Din kunnskap har resultert i tilbakemeldingar som har vore til uvurderleg hjelp.

Eg rettar ei stor takk til dei fire produsentane Trygve Thue, Erik Hillestad, Håkon Iversen og Anders Engen som tok seg tid til å samtala om emnet. Ei særskilt takk må rettast til Bjørn Eidsvåg som prioriterte intervju midt i ein travel turné.

Takk til mor for korrekturlesing og språklege tilbakemeldingar. Dette er den siste skriftlege teksten du skal måtta lesa gjennom for meg.

Sist men ikkje minst vil eg takka kona mi Liv, som har måtta bu saman med meg mens eg har jobba med oppgåva. Takk for tolmodet, støtta og inspirasjonen.

Oslo, april 2011  
Henning Mongstad

# Innhald

---

<b>Forord.....</b>	<b>III</b>
<b>1. Innleiing og metode .....</b>	<b>1</b>
1.1 Val av tema .....	1
1.2 Avgrensing.....	2
1.2.1 Populærmusikk.....	2
1.2.2 Artisten.....	3
1.2.3 Analyse .....	3
1.3 Oppgåva sin struktur og problemstilling .....	3
1.4 Definisjon av sentrale omgrep .....	4
1.4.1 Musikk .....	4
1.4.2 Musikalsk stil .....	5
1.4.3 Produksjon.....	5
1.4.4 Miks.....	5
1.4.5 Plassering av dei ulike elementa.....	6
1.4.6 Bruk av effektar på dei ulike elementa .....	10
1.5 Metode.....	16
1.5.1 Litteratur.....	17
1.5.2 Intervju.....	17
1.5.3 Analyse .....	19
<b>2. Produsenten .....</b>	<b>20</b>
2.1 Produsenten.....	20
2.2 Val av produsent .....	21
2.3 Teknikaren .....	21
2.4 Norske Produsentar .....	21
2.4.1 Trygve Thue .....	22
2.4.2 Erik Hillestad .....	23
2.4.3 Håkon Iversen.....	24
2.4.4 Anders Engen.....	25
<b>3. Musikalske periodar .....</b>	<b>26</b>
3.1 Bjørn Eidsvåg .....	26
3.2 Bjørn Eidsvåg sine musikalske periodar.....	26
3.2.1 Fyrste periode 1976-1980.....	28
3.2.2 Andre periode 1981-1990 .....	30
3.2.3 Tredje periode 1992-2006.....	37
3.2.4 Fjerde periode 2008-.....	44
<b>4. Analyse .....</b>	<b>48</b>
4.1 Om analysen.....	48
4.1.1 Utveljing og metode.....	48
4.1.2 Analysen si form.....	48
4.2 Bakerste Benk .....	48
4.2.1 Om albumet Bakerste Benk.....	48
4.2.2 Innspeling - Bakerste Benk.....	49
4.2.3 Miks - Bakerste Benk.....	51
4.3 Endelig Voksen .....	58
4.3.1 Om albumet Endelig Voksen .....	58
4.3.2 Innspeling - Endelig Voksen .....	58
4.3.3 Miks - Endelig Voksen .....	60

4.4	Passe Gal.....	69
4.4.1	Om albumet <i>Passe Gal</i> .....	69
4.4.2	Innspeling – <i>Passe Gal</i> .....	69
4.4.3	Miks – <i>Passe Gal</i> .....	70
4.5	Dansere i Natten.....	76
4.5.1	Om albumet <i>Dansere i Natten</i> .....	76
4.5.2	Innspeling – <i>Dansere i Natten</i> .....	76
4.5.3	Miks – <i>Dansere i Natten</i> .....	77
4.6	Til Alle Tider.....	80
4.6.1	Om albumet <i>Til Alle Tider</i> .....	80
4.6.2	Innspeling – <i>Til Alle Tider</i> .....	81
4.6.3	Miks – <i>Til Alle Tider</i> .....	82
4.7	Allemannsland.....	86
4.7.1	Om albumet <i>Allemannsland</i> .....	86
4.7.2	Innspeling - <i>Allemannsland</i> .....	87
4.7.3	Miks - <i>Allemannsland</i> .....	87
4.8	Pust.....	91
4.8.1	Om albumet <i>Pust</i> .....	91
4.8.2	Innspeling - <i>Pust</i> .....	91
4.8.3	Miks - <i>Pust</i> .....	92
5. Oppsummering og konklusjon.....		95
Litteraturliste.....		101
Diskografi.....		103
Intervjuguide produsentar.....		105
Intervjuguide Bjørn Eidsvåg.....		107



# 1. Innleiing og metode

---

## 1.1 Val av tema

Eg har sidan eg var liten vore opptatt av norsk musikk, norske musikarar og lyden frå innspelingar gjort i Noreg. Då jamaldrande på barneskulen høyrte på album som *Appetite for Destruction*,<sup>1</sup> høyrte eg på *Varme ut av is*.<sup>2</sup> Andre på min alder var interesserte i gitaristar som Kirk Hammett i Metallica eller Slash i Guns N' Roses. Eg sat klistra framfor fjernsynet når Eivind Aarset dukka opp med den grå gitaren sin, enten det var i husbandet på Spellemannprisen eller saman med Sigvart Dagsland, Bjørn Eidsvåg eller ein av dei mange artistane han spela saman med. Det er mange augneblinkar som har brent seg fast i minnet mitt. Eg oppdaga Bendik Hofseth i 1996, då han spela live på NRK i programmet Wiese. Eg kjente til fleire av musikarane, men ikkje saksofonist og vokalist Hofseth. Hofseth spela ein av låtane frå albumet *Plants, rivers... and Ikea*.<sup>3</sup> Eg trur det var noko med hans popmusikk, med jazzelement i tillegg til den Garbarekinspirerte saksofontonen som trefte meg. Eg hadde aldri før høyrte ein liknande stilart. Eit anna minne er då eg på musikkлина gjekk i platebutikken og kjøpte Bjørn Eidsvåg sitt album *På Svai* den dagen det kom i butikken. I midttimen rakk eg å høyra gjennom heile albumet. Eg blei sett ut av lydbiletet og arrangementet på låta *Tapte gyldne stunder*. Eg opplevde denne lågmælte, men likevel intense produksjonen som noko heilt nytt.

Som musikar har eg henta både inspirasjon og lærdom frå norske musikarar, teknikarar og produsentar. Eg har fleire gongar kjøpt album grunna musikarane som spelar på det eller produsenten som har produsert det. Mange av dei innspelingane eg personleg held fram som gode, kjem like ofte av produksjonen eller musikaren som artisten sjølv. Arbeidet med denne oppgåva gjer det mogleg for meg å grava meg djupare ned i materialet som dels er skapt av musikarane, teknikarane og produsentane som har medverka på albuma.

Som mangeårig musikkstudent ved Universitetet i Oslo og Norges musikkhøgskole har mine synspunkt og personlege preferansar fleire gongar blitt stilt på prøve av medstudentar eller

---

<sup>1</sup> Guns N' Roses, Geffen, 1987

<sup>2</sup> Jørn Hoel, Polydor, 1987

<sup>3</sup> Bendik Hofseth, Verve, 1996

førelasarar. Samstundes har studia gitt meg eit fagleg utgangspunkt som gjer det mogleg å gå i gong med ei slik oppgåve. Mi studieretning ved Universitetet i Oslo har vore musikkteknologi. Produksjon av album er nært knytta opp mot teknologi. Alt frå instrument til utstyr i studio krev teknologisk utstyr og kompetanse rundt dette utstyret.

I Noreg er det mange artistar som har gitt ut album i ei årrekkje. Å gi ut album i ein periode over fleire tiår gjer at artisten har vore aktiv gjennom ulike musikalske periodar der produksjonsidealet har endra seg. Eg vil gjera eit forsøk på å sjå på utvikling og endring i norsk plateproduksjon i lys av Bjørn Eidsvåg sine produksjonar.

## 1.2 Avgrensing

### 1.2.1 Populærmusikk

Oppgåva vil utelukkande ta for seg plateproduksjon innan populærmusikk. Men kva er populærmusikk?

Det er ikke mange årtier siden at konservative kritikere hadde ganske klare og håndfaste svar på dette spørsmål. Populærmusikk var simpelthen underlødige musikk, musikk som skilles fra den 'rigtige', 'lødige' musikk ved en summarisk vurdering av musikalsk kvalitet (Larsen, 2002:107).

I daglegtale omtalar ein ikkje populærmusikk som kunstmusikk. Folkemusikk og jazz vert heller ikkje rekna med til denne sjangeren, sjølv om ein finn artistar som Katie Melua som tydeleg er inspirert av jazz og skriv låtar ut frå den tradisjonen. Låta hennar *The closest thing to crazy*,<sup>4</sup> vert betrakta snarare som populærmusikk med jazzelement enn jazz som har blitt populær. Populærmusikken har dei siste åra også fått stor plass i det norske samfunnet og det verkar som om synet på populærmusikk som genre har endra seg. Eit døme på dette er at den nye operaen i Oslo har husa rockebandet Seigmen og den eksentriske artisten PJ Harvey. Eit anna døme er ordlyden i stortingsmeldinga "Kulturpolitikk fram mot 2014". Denne seier mellom anna at "Populærmusikken bør fremjast som uttrykksform, og krav til kvalitet må stå like sentralt som overfor dei andre områda av musikklivet" (St.meld.48, 2002/03:132).

---

<sup>4</sup> Katie Melua, *Bonnier Amigo*, 2004



### **1.2.2 *Artisten***

I denne oppgåva vil eg nytta utgivingane til Bjørn Eidsvåg som musikalske døme når eg ser på utviklinga av det norske lydbiletet innafor populærmusikken. Artisten har gitt ut 24 album utan avbrot sidan 1976, og i over 20 år har han årleg hatt omlag 80 konsertar. Artisten er sjølv forfattar av tekst og melodi og har i dette tidsrommet publisert i overkant av 300 titlar (Quint, 2011). På albuma har Eidsvåg samarbeidd med ei rekkje anerkjente produsentar, teknikarar og musikarar. Eidsvåg har ein sentral plass i norsk musikkliv med fleire spellemannprisar, aktiv konsertverksemd, hyppig rotasjon på radio og eit stort platesal å visa til.

Eg vil halda fram Bjørn Eidsvåg som ein god representant for norsk populærmusikk dei siste tre tiåra.

### **1.2.3 *Analyse***

I kapittel 3.2 deler eg inn Bjørn Eidsvåg sine utgivingar i fire ulike musikalske periodar. Frå dei tre fyrste periodane har eg valt ut to album som eg går i djupna på. I den siste musikalske perioden har eg valt å gå i djupna på eit album.

I fleire av analysane fokuserer eg på ein låt for å konkretisera plassering av element i miksen. Utvalskriteriet for val av låt har vore at instrumenteringa skal samsvara med hovudtrekka for det aktuelle albumet. Lydkjeldene som blir omtala i analysen vil i hovudvekt ha fokus på vokal og dei akkompagnerande instrumenta ein kjenner frå ei standard bandbesetning innafor populærmusikken.<sup>5</sup>

## **1.3 Oppgåva sin struktur og problemstilling**

Oppgåva består av to hovuddelar. Del 1 omfattar kapittel 2 og 3, mens kapittel 4 utgjer oppgåva sin andre del.

I kapittel 2 presenterer eg fire av produsentane som har arbeidd med Bjørn Eidsvåg. Produsentane er vesentlege for den musikalske periodeinndelinga i kapittel 3 og har produsert

---

<sup>5</sup> Standard bandbesetning blir i teksten sett på som ei samansetjing av trommer, gitar, bassgitar og tangentar.

dei albuma som blir analyserte i kapittel 4. Produsenten si rolle blir kort drøfta i dette kapitlet.

I kapittel 3 presenterer eg artisten Bjørn Eidsvåg. Produksjonane blir delte inn i fire ulike periodar ut frå utviklingstrekk. Eg gjer ei skildring av dei musikalske periodane der endringar i produksjonane har fokus. Kapittel 2 og 3 gir bakgrunnskunnskap for det neste kapitlet.

I kapittel 4 analyserer eg album frå periodane eg omtala i det førre kapitlet. Albuma er produserte av produsentane som blei presenterte i det andre kapitlet. Innspelning og miks er hovudfokus i dette kapitlet.

### *Problemstilling*

Norsk plateproduksjon dei siste 30 åra. Korleis har lydbiletet på Bjørn Eidsvåg sine produksjonar utvikla seg?

## **1.4 Definisjon av sentrale omgrep**

### **1.4.1 Musikar**

I kapitlet som omhandlar Bjørn Eidsvåg sine musikalske periodar omtalar eg musikarar som eg meiner har betydning for utviklinga av lydbilete. Når eg nyttar omgrepet musikar omfattar dette både instrumentalistar og vokalistar.

Ikkje alle involverte musikarar på produksjonane er omtala. Eg vel å fokusera på grunnstamma i bandet, det eg omtalar som standard bandbesetning innafor genren populærmusikk. Dette resulterer i at sjølv om det medverkar blåsarar eller strykarar på eit album, vil standard bandbesetning vera hovudfokus. I dei høva eg fokuserer på andre instrumentalistar er det fordi eg held dei fram som særskilt relevante for lydbiletet.

Skifte av musikarar gjennom karrieren til Eidsvåg er framheva som vesentleg for utviklinga av artisten sitt lydbilete. Eg går ikkje i djupna på enkeltmusikarar sin spelestil, men gjer heller eit forsøk på å skildra kva element ved musikaren sitt uttrykk som er vesentleg for utviklinga.

I nokre høve nemner eg andre artistar som musikarane har samarbeidd med. Dette blir gjort for at ein musikalsk skal kunna referera musikaren sitt musikalske uttrykk til andre artistar og innspelningar. Det blir trekt parallellar til andre artistar eller utgivingar utan å gå i djupna på desse artistane.

#### **1.4.2 Musikalsk stil**

Omgrepet musikalsk stil nyttar eg som ein samlebetegnelse for instrumentering, genre og uttrykk. I kapitlet om Bjørn Eidsvåg sine musikalske periodar omtalar eg instrumentering der det opplevest som ei vesentleg endring i lydbiletet. Eg vel fleire stadar å plassera produksjonar i ein eller fleire genrar. Dette er bevisst gjort fordi eg meiner endring i genre er ein vesentleg del av utviklinga til artisten.

#### **1.4.3 Produksjon**

Produksjon kan ha fleire ulike tydingar. Det kan mellom anna bety størrelsen på eit orkester eller oppsetning. Ein stor produksjon vil då ha betydinga at det er mange musikarar på scenen, mykje kulissar og sceneeffektar eller liknande. Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo har eit eige emne på bachelornivå som heiter *Musikkproduksjon*. På Universitetet sine sider finn ein ei skildring av kva ein tileignar seg av kunnskap i faget.

Får innsikt i en del utvalgte pop/rock-relaterte musikkstiler samt ferdigheter i praktisk arbeid tilknyttet disse. I tillegg får du mulighet til å utvikle dine evner innen MIDI/audio-sequencing og din kunnskap tilknyttet produksjonsteknikk (UIO, 2010).

I kapittel 4 nyttar eg omgrepet produksjon i analysen av albuma. Når eg talar om produksjon nyttar eg det om sjølve innspelinga av eit album. Eg trekkjer inn element som eg meiner er vesentlege for lydbilete. Dette kan vera val av innspelingsarena, tilgjengeleg studioutstyr, medverkande musikarar eller instrumentering.

#### **1.4.4 Miks**

##### *Miks*

Omgrepet *miks* kan også ha fleire tydingar. I daglegttale omtalar ein ofte miks synonymt med lydbilete, eller det som på engelsk heiter sound. I denne oppgåva nyttar eg både omgrepa *miks* og *lydbilete* og det er difor viktig å definera ulikskapen mellom dei. Owsinski (1999) skil også mellom desse omgrepa. Han omtalar i boka ”The Mixing Engineer’s Handbook”

ulike mikseprosessar (mix) og lyden av miksen (the sound of the mix). Når eg nyttar omgrepet *miks* meiner eg sjølve jobben ein gjer i eit studio når ein plasserer ulike lydkjelder i ein mikseprosess.

### *Lydbilete*

I oppgåva vel eg å nytta omgrepet *lydbilete* i staden for det engelske omgrepet *sound* som ofte er vanleg både i daglegtale og skriftlege tekstar omkring lyd. Både sound og lydbilete kan ha fleire tydingar, men eg finn lydbilete meir dekkande for det eg er på jakt etter når eg omtalar eit sluttprodukt i form av ei innspeling. Sound kan også ha denne tydinga, men ein trekkjer gjerne andre parallellar når det kjem til sound. Det kan vera stilistiske trekk for ein genre som *popsound* eller *rockesound*. Sound knyttest gjerne også opp til ein muskar eller ein produsent sitt uttrykk og seier då noko om spelestil eller måten ein miksar eit album på. Ein vanleg og mykje nytta definisjon av sound er Brolinson og Larsen si forklaring på omgrepet som ”grundkaraktären hos alla musikaliska element som den framträder i ett mycket kort tidsavsnitt i musiken, men som sätter sin prägel på ett längre sammanhängande avsnitt” (1981:181). Når eg nyttar omgrepet lydbilete er eg på jakt etter det som er høyrbart i ein produksjon, det som er resultatet av dei ulike elementa i miksen. Med lydbilete meiner eg då ikkje kvart einskild element, men det desse elementa utgjer i samanheng. Blokhus og Molde har ein liknande definisjon av det dei kallar eit tredimensjonalt lydbilete.<sup>6</sup>

I moderne lydproduksjoner gir det også mening å analysere soundet som et lydrom. Et slikt lydrom er et tredimensjonalt ”lydbilde”: Høyre-venstre er plasseringen i stereobilde (panorering), foran-bak er en syntese av klang og volum, som gir effekten nært/fjernt og sterkt/svakt, mens høyt-lavt har med frekvenser å gjøre (Blokhus & Molde, 1996:28).

Ein kan difor seia at arbeidet ein gjer i miksen er avgjerande for korleis lydbilete blir.

#### **1.4.5 Plassering av dei ulike elementa**

##### *Plassering av dei ulike elementa ut frå det tredimensjonale rom*

Dei aller fleste av dagens produksjonar er laga for eit stereobilete. Eit stereobilete vil seia at ein har to høgtalarar som er separate kanalar og dermed kan forsynast med ulike lydelement. I definisjonen av eit lydrom snakkar Blokhus og Molde (1996) om eit tredimensjonalt rom. Forklaringa av det tredimensjonale rom minner om Danielsen (1996) si framstilling og er

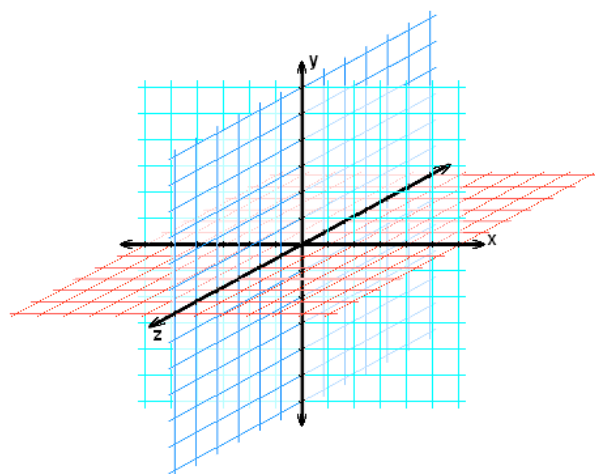
---

<sup>6</sup> Meir forklaring om det tredimensjonale lydbilete, punkt 1.4.5 *Plassering av dei ulike elementa*

også gitt opp som kjelde i Blokhus og Molde si bok. Eg tar utgangspunkt i Danielsen sin modell når eg skriv om plassering av ulike element i eit lydbilete.

For å prøve å gripe dette fragmenterte lydbildet forestiller jeg meg lydbildet som et lyd-rom. Jeg tenker meg det som et tredimensjonalt "lydbilde" med henholdsvis foran-bak, høyre-venstre og høyt-lågt langs de tre aksene (Danielsen 1996:51).

Figur 1.1: Det tredimensjonale rommet <sup>7</sup>



Y-aksen viser høgt-lågt aksa

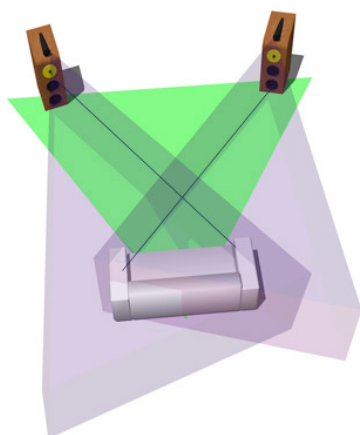
Z-aksen viser høgre-venstre aksa

X-aksen viser framme-bak aksa

Plasseringa langs aksa høgre-venstre omtalar ein oftast som panorering. Omgrepet *panorera* er eit låneord frå engelsk som tyder å plassera ei lydkjelde i den eine eller den andre høgtalaren. Ein nyttar også det å panorera innan film og tv når det gjeld å bevega kameraet horisontalt. Panorera er eit innarbeidd omgrep og eg vil difor nytta dette i oppgåva. Når ein har eit stereobilete kan ein til dømes skilja to instrument frå kvarandre ved å panorera det eine mot venstre og det andre mot høgre høgtalar. Ei slik separering vil gjera at ein frigjer plass i senter. Om ein sender like mykje signal til venstre og høgre kanal (ikkje panorerer), vil denne lydkjelda hamna i senter og opplevest som om den kjem ut midt mellom høgtalarane.

<sup>7</sup> Illustrasjonsfoto er henta frå: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/>

Figur 1.2: Stereobilete <sup>8</sup>



Illustrasjonsfoto viser eit typisk stereobilete der lyttaren mottar lydsignal frå venstre og høgre høgtalar. Det grønne området er lydfeltet frå høgre til venstre på aksa høgre-venstre.

Det er nærliggjande å tenkja seg panorering som ei vassrett linje der ein har moglegheit til å flytta lyden i eit område frå venstre til høgre. Eg ser for meg denne aksa som tredelt med eit område til venstre, eit til høgre og eit i senter. Danielsen (1996) har ikkje denne tredelinga, men eg finn det formålsteneleg å nytta denne inndelinga når eg omtalar panorering.

Lydkjelda sin amplitude<sup>9</sup> er avgjerande for om ein opplever at lydkjelda ligg langt bak eller langt framme på aksa framme-bak. Om ein har eit instrument med høg amplitude vil dette som oftast opplevast nærare enn eit instrument med låg amplitude. Bruk av effektar kan også plassera lydkjelda på denne aksa. Døme på dette er klang. Ved å klangleggja eit instrument skaper ein eit kunstig rom. Til meir klang ein tilfører til større blir rommet og til lenger frå opplevest avstanden til lydkjelda.<sup>10</sup>

Når ein snakkar om høgt og lågt på aksa høgt-lågt er det ofte frekvens og tonehøgde som avgjer kor lydkjelda er plassert. Om ein tenkjer seg eit piano vil tonar frå det lågaste registeret plasserast lågt på aksa, mens tonar i den aller høgaste oktaven vil hamna høgt på aksa. Ved hjelp av studioeffektar kan ein påverka plasseringa av eit instrument. Ein kan nytta eit filter for å kunstig trekkja frå eller leggja til frekvensar som finst i ei lydkjelde. Ved å til dømes kutta bort all bass, oppnår ein at lyden frå eit instrument vert plassert høgare på høgt-lågt aksa.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Illustrasjonsfoto er henta frå: <http://www.biberfan.org/wp-content/uploads/2007/05/speakers4.jpg>

<sup>9</sup> Det som avgjer styrken på lyden kallast amplitude og målast i dB (sjå forklaring i eigen fotnote, punkt 1.4.6) I daglegtale nyttar ein ofte *lydstyrke* i staden for *amplitudeverdi*

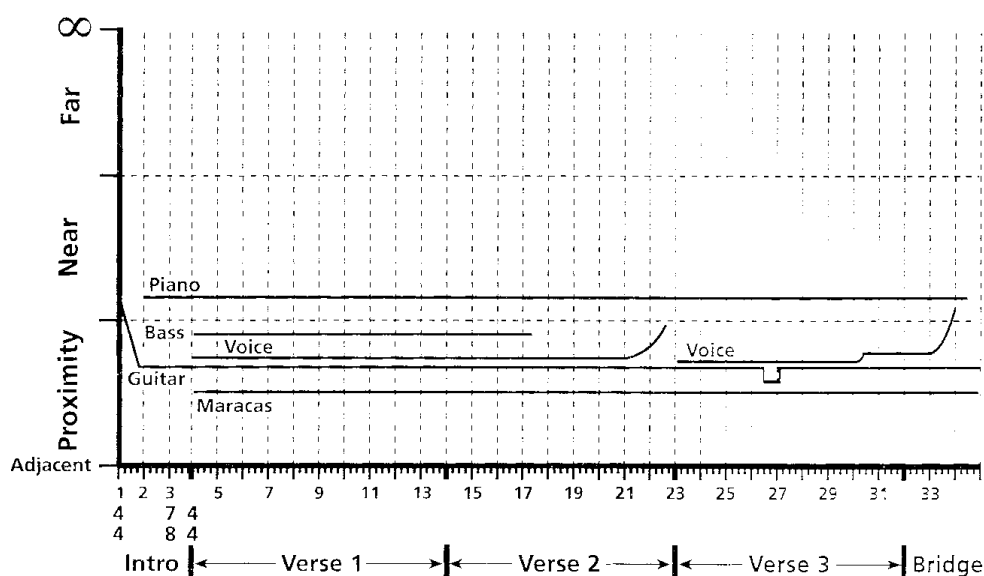
<sup>10</sup> Meir forklaring om klang, punkt 1.4.5 *Bruk av effektar på dei ulike elementa*

<sup>11</sup> Meir forklaring om filter, punkt 1.4.5 *Bruk av effektar på dei ulike elementa*

### Plassering av dei ulike elementa ut frå avstand

I analysekapitlet<sup>12</sup> tar eg utgangspunkt i ein modell av William Moylan (2002) for å illustrera korleis lydkjelder blir plasserte langs aksens framme-bak. Ved å bruka denne grafiske modellen vil eg enklare illustrera kor dei ulike lydkjeldene er plasserte i lydbilete. Moylan opererer med tre ulike felt som han kallar *proximity*, *near* og *far*. I kva felt ei lydkjelde befinn seg i avheng av den avstanden lyttaren oppfattar at han er frå lydkjelda. Eg har tidlegare nemnt at ein effekt som klang kan gjera at ein opplever større avstand til lydkjelda. Bruk av klang vil endre timbren<sup>13</sup> til eit instrument. "The distace increase will be the result of a dimimishing level of timbral detail, it will not be the result of decreasing dynamic level" (ibid.:186). Moylan meiner at det å minske avstanden til ei lydkjelde avheng meir av timbre enn lydkjelda sin amplitudeverdi. Når eg nyttar Moylan sin grafiske modell, vil eg leggja til grunn at amplitude er avgjerande for om ein opplever lydkjelda som nær eller fjern. "Plasseringen langs aksens foran-bak er et resultat av en syntese av parametrene klang og volum, av nært/fjernt og sterkt/svakt" (Danielsen, 1996:51).

Figur 1.3: Plassering av dei ulike elementa



Illustrasjonen er henta frå boka "The Art of Recording, Understanding and Crafting the Mix" (Moylan, 2002:191).

<sup>12</sup> Kapittel 4

<sup>13</sup> Forklaring av *timbre*, sjå under punkt 1.4.5 *Klang*

I analysekapitlet tar eg utgangspunkt i denne modellen. Eg vil ut frå Moylan si beskriving definera dei tre ulike felte slik:

*Nær* (Proximity) er området lyttaren oppfattar som sitt eige område. Lydkjelder i dette området ligg lengst framme i lydbiletet og lyttaren oppfattar dei som nære.

*Omkring* (Near) er området utafor det nære område. I dette område er det vanskelegare for lyttaren å oppfatta alle detaljar ved ei lydkjelda.

*Fjern* (Far) er området der det er vanskeleg for lyttaren å definera lydkjelder.

#### **1.4.6 Bruk av effektar på dei ulike elementa**

Eg vil her kort gjera greie for ulike effektar som eg omtalar i dei påfylgjande kapitla.

##### *Filter*

Å filtrera vil seia å reinsa, fjerna noko overflødig eller uønska (Kunnskapsforlaget, 2010). Når ein filtrerer lyd har ein det same utgangspunktet; å fjerna eller dempa uønska deler av lydsignalet. Ein nyttar også eit filter dersom ein ynskjer å framheva deler av lydsignalet. I engelskspråkleg litteratur omtalar ein ofte denne effekten som equalizer.

There are three primary goals when equalizing:

- 1) To make an instrument sound clearer and more defined
- 2) To make the instrument or mix bigger and larger than life
- 3) To make all the elements of a mix fit together better by juggling frequencies so that each instruments has its own predominant frequency range

(Owsinski, 1999:25).

Filter blir ikkje berre nytta i studiosamanheng, men også for å justera lydkarakteren på stereoanlegget eller fjernsynsapparatet. Når ein talar om å endra delar av eit lydsignal, er det ved hjelp av eit filter det er mogleg å kutta, heva eller senka frekvensar<sup>14</sup> i signalet frå ei lydkjelde. Denne effekten finn ein på miksarar, som eigne effektar eller som effekt i eit innspelingsprogram på datamaskinen. På digitale miksarar eller datamaskinar finn ein ofte ei grafisk framstilling, mens ein på analoge miksarar og effektar vanlegvis er vant til å jobba med skruknottar. Kvar brytar har då innverknad på eit gitt frekvensområde. Eg vil kort gjera greie for korleis eit filter fungerer og korleis det kan nyttast.

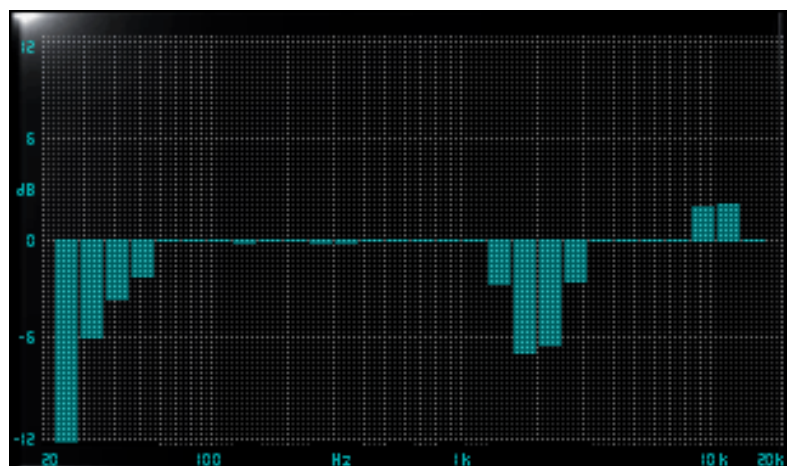
---

<sup>14</sup> Frekvens er hastigheita på vibrasjonane i ei lydbølgje målast i Hertz (Hz). Raskare svingingar gir høgare tonehøgde og lågare svinging gir lågare tonehøgde. "The frequency range of hearing extends from 20 to 20,000 Hz for some individuals, substantially less for others" (Rossing m.fl, 2002:95).



Eit filter har ofte tre hovudområde den kan påverka lyden; bass, mellomtone og diskant.<sup>15</sup> Ein kan grovt anslå at bassområdet ligg mellom 20Hz og 250Hz, mellomtoneområdet mellom 250Hz og 4kHz og diskantområdet frå 4kHz til 10kHz.

Figur 1.4: Filter



Filteret som er nytta som døme er henta fra Native Instruments, Native Bundle.

Den vassrette linja i botn viser frekvensområde, mens den loddrette linja til venstre viser desibel.

Det er vanleg at ein kan definera eit eller fleire punkt innafor dei tre ulike områda, for så å kunna auka eller minska med eit gitt antal desibel. Punktet eg her omtalar blir ofte kalla Q-punkt. Ein kan definera kor filteret skal påverka lydsignalet ved å justera Q-faktoren. I illustrasjonsfotoet over har eg dratt ned frekvensområdet 20Hz til -12dB. Q-faktoren har her smal båndbreidde som resulterer i at filteret påverkar eit lite område med frekvensar kring 20Hz. Eit område er smalare jo høgare Q-faktoren er, og breiare jo lågare Q-faktoren er. Ser ein på fotoet over er Q-punktet rundt 10kHz sett opp med ein lågare Q-faktor.

”Even some sounds that are recorded well can be lifeless, thanks to certain frequencies being overemphasized or other being severely attenuated” (Owsinski, 1999:28). Ei lydkjelde kan åleine fungera godt. Saman med andre lydkjelder i eit lydbilete kan det ofte vera naudsynt å nytta eit filter for at den aktuelle lydkjelda skal bryta gjennom eller få den karakteren ein er ute etter. Som nemnt nyttar ein ofte denne effekten for å plassera ei lydkjelde på aksan høgt-lågt i eit lydbilete. Er det mange element som opererer i det same frekvensområdet kan det vera aktuelt å trekkja bort frekvensar i eit eller fleire av elementa, samt trekkja opp frekvensar der det er ”god plass” i lydbiletet.

<sup>15</sup> Digitale filter i dagens datasoftware har ofte fleire enn tre hovudområde.

Eit anna viktig bruksområde til eit filter er å trekkja bort uønska frekvensar i ei lydkjelde, eller heva dei frekvensane som ein er ute etter å forsterka. Uønska frekvensar kan til dømes koma av at rommet, mikrofonen eller liknande påverkar signalet frå lydkjelda i ein opptakssituasjon.

### *Kompressor*

”I think that the sound of modern records today is compression” (Owsinski, 1999:47).

Utsagnet kjem frå Jerry Finn, som er kjent for å ha miksa album for artistar som Green Day, Presidents of the United States og Goo Goo Dolls.

Kompressor er ein av fleire vanlege effektar ein nyttar for å kontrollere amplitudeverdien til ei lydkjelde. Kompressor, saman med effektane limiter og gate kallar ein dynamiske effektar. Dette kjem av det engelske ordet *dynamics*, som er eit felles omgrep om effektar som kontrollerar amplitudeverdi. Omgrepet dynamics finn ein blant anna på effektar i eit sequenserprogram og i daglegtale når ein omtalar dei overnemnte effektane. I denne oppgåva vil kompresjon vera det dynamiske verktøyet eg omtalar som har størst betydning for lydbilete i analysekapitlet.

Ein kompressor fungerer som ein automatisk volumkontroll der inngangssignalet bestemmer utgangsvolumet. Utgangsvolumet blir sett ved at ein justerer terskelnivået (threshold) og forholdet (ratio). Set ein forholdet til 4 (4:1), vil eit inngangsnivå på 4dB<sup>16</sup> koma ut med 1dB styrke. Terskelnivået kontrollerer kva tid kompressoren skal verka inn på eit lydsignal. Står terskelnivået på 0dB vil kompressoren ikkje påverka inngangssignalet. Set ein terskelnivået til -10dB, vil kompressoren påverka alt inngangssignal som overstig -10dB og dempa det i styrke. Justering av terskelnivået og forholdet er difor gjensidig avhengig av kvarandre når ein nyttar ein kompressor. I tillegg til desse to parametra finn ein ofte justeringsmoglegheit på kor fort kompressoren skal reagere på inngangssignalet (attack) og kva tid den skal la inngangssignalet forbli behandla (release). Ein kompressor muliggjer også å justera hovudvolumet (make up gain) slik at utgangsnivået på lydkjelda kan hevast opp til ynskt amplitudeverdi.

---

<sup>16</sup> dB – Desibel har fått namn etter Alexander Graham Bell og er den vanlege måleeininga på det ein i daglegtale kallar volum (amplitude). ”Sound pressure level  $L_p$ , sound intensity level  $L_I$ , and sound power level  $L_w$  are all measured in decibels” (Rossing m.fl, 2002:755). I denne oppgåva blir desibel nytta om amplitude (sound pressure level).

Kompresjon gjer at eit lydsignal med låg amplitude blir heva og signal med høg amplitude blir dempa. Resultatet er då eit lydsignal med mindre variasjon i amplitude og dermed mindre dynamisk. Eit døme som kan illustrera dette er ein trommeslagar sine skarptrommeslag. Gjennom eit langt strekk vil ofte slaga variera i slagstyrke og dermed også variera i lydstyrke (amplitude). Ved bruk av kompresjon kan ein oppnå at lyden frå alle slaga får same utgangsvolum. Resultatet ein ofte vil oppnå med kompresjon er at ei lydkjelde bryt gjennom i lydbilete. Når amplitudeverdien er meir jamt, vil lydkjelda lettare høyrast blant dei andre elementa. Ein annan effekt ein kan oppnå med kompresjon er meir lydtrykk. Lydtrykk, eller ”trøkk” som ein ofte kallar det i daglegtale, kan ein skapa ved hjelp av kompresjon både i miksesituasjonen og i mastringa.<sup>17</sup> Det er ikkje berre dei einskilte lydkjeldene som skal bryta gjennom, men alle elementa i den ferdige låta. Kompresjon blir nytta for å gi den totale miksen av lydkjelder meir lydtrykk. Teknikar Truls Birkeland som var ansvarleg for miksen på tre av Bjørn Eidsvåg sine album på 90-talet, uttalar at han alltid komprimerer sluttmiksen på låtar i populærmusikkgenren.

På produksjoner som denne, som risikerer å bli spilt på radioen, er vi nødt til å gjøre det. Siden alle utenlandske produksjoner blir komprimert for å heve lydnivået, er vi også nødt til å gjøre det. Ellers ville våre innspillinger falle helt igjennom når man hørte den på radio. Ved å komprimere sluttmiksen kan vi vinne 6-7 dB, og det høres når det spilles over eteren (Brekke og Homble, 1997:33).

### *Gate*

Gate, også kalla noise gate blei opphavleg laga for å fjerna støy på eit lydsignal og er ein vanleg effekt å nytta når ein miksar eit album. ”The noise reducer utilises the expansion technique whereby low level audio signals are amplified less than high level audio signals (Brice, 2001:138).

Kor mykje av inngangssignalet som skal behandlast vel ein ved å justera terskelnivået (threshold). Terskelnivået er oppgitt i desibel, og når signalet er svakare enn denne terskelen dempast signalet. Ein kan justera kor mykje av signalet som skal dempast ved å setja omfanget (range). Ein kan til dømes setja ein gate til å dempa signal under terskelnivået med

---

<sup>17</sup> Mastering er det siste som blir gjort med eit album før det blir trykt cd eller anna avspelingsmedium. Ved hjelp av filtrering, kompresjon, støyfjerning og liknande ynskjer ein at alle låtkutt på mediet skal ha tilnærma same amplitudeverdi og same lydkarakter. ”Det er det siste, viktige steget i prosessen fram til ferdig CD. Med avansert teknikk kan vi løfte kvalitetsnivået på tapen din opp til grensen for hva som i dag er mulig” (Masterhuset, 2010).

30dB. Ein har også justeringsmoglegheiter for kor fort gaten skal reagera (attack) og for kva tid den skal la inngangssignalet forbli behandla (release).

Gate er som nemnt laga for å fjerna støy. Eit typisk bruksområde er å dempa lyden av uønska pust frå ein vokalist eller støy frå ein gitarforsterkar som er tydeleg i parti der gitaristen ikkje spelar. Gate kan også nyttast som ein effekt. Frå 80-talet høyrer ein på fleire produksjonar ein karakteristisk skarptrommelyd, ofte omtala som ”Phil Collins trommelyden”. Ein nyttar då ein klang<sup>18</sup> med høg miks i forhold til direktesignalet for så å setja ein gate til å dempa klangen umiddelbart. Dette gjer at lyden av klangen ikkje får døy naturleg ut.

### *Klang*

Klang har i dagleg tale ofte ei anna tyding enn slik ein omtalar det i studiosamanheng. Ein nyttar ofte klang som einsbetydande med karakter eller kvalitet. Ser ein på korleis Kunnskapsforlaget definerer klang, blir det illustrert via fylgjande setning; ”Hans stemme har en dyp og vakker klang” (Kunnskapsforlaget, 2010). I lydsamanheng nyttar ein ofte det franske omgrepet *Timbre* når ein snakkar om lyden sin karakter. ”Timbre is a sort of catchall, including all those attributes that serve to distinguish sounds with the same pitch and loudness” (Rossing m.fl, 2002:94). Timbre nyttast altså om karakteren, eller kvaliteten ved ein lyd. Når ein skal skilja to lydar med same tonehøgde og amplitude er det ulikskapen i timbre som gjer dette mogleg.

Effekten klang kjem av ordet etterklang, som etter kvart berre blei omtala som klang. Klang nyttar ein for å simulera lyden av eit stort eller lite rom. Dette kan illustrerast ved at ein tenkjer seg at ein plasserer eit instrument i eit kyrkjerom og som tilhøyrar set seg framfor lydkjelda i rommet. Lydbølgjer beveger seg med ein fart på 344 meter i sekundet (Rossing m.fl, 2002). Avhengig kor langt lyttaren sit frå lydkjelda bestemmer kor lang tid det tar før lyden frå instrumentet når lyttaren. Like etter at direktesignalet har nådd lyttaren, vil den same lyden nå lyttaren som refleksjonar frå tak, veggjar og andre reflekterande flater.

Illustrasjonsfotoet under<sup>19</sup> syner korleis lydbølgjene frå eit instrument når lyttaren. Det fyrste bilete syner det direkte signalet. Sjølv om dette signalet også er forsinka, vil det for lyttaren opplevast som umiddelbart. Det kjem av at ein forsinking på til dømes 0.02 sekund er så kort

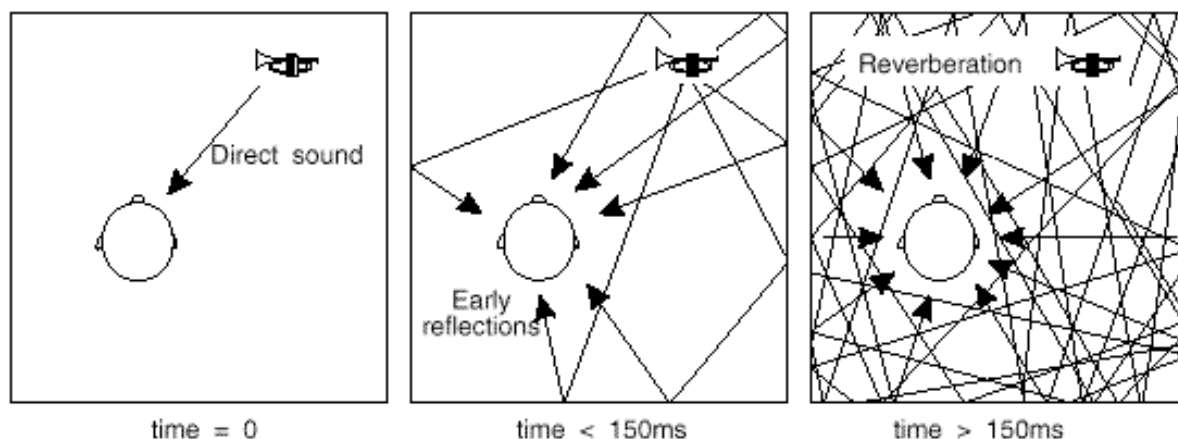
---

<sup>18</sup> Sjå punkt *Klang*

<sup>19</sup> Figur 1.5

i tid at det ikkje vil opplevast som forsinka. Refleksjonane som når lyttaren kort tid etter direktesignalet blir kalla *tidlege refleksjonar* (early reflections) og er illustrerte i det andre bilete. Dei tidlege refleksjonane stoppar ikkje opp hos lyttaren, men reflekterast igjen i reflekterande overflater. Refleksjonane blir etterkvart mindre, tettare og smeltar saman til det ein kallar *klang* (reverberation). Dette er illustrert i det tredje bilete i figuren.

Figur 1.5: Klang <sup>20</sup>



På effekten klang er det vanleg å finna forhandsprogrammerte program som refererer til ulike typar rom. Om ein til dømes nyttar eit program kalla *Large Hall*, så er det laga for å simulera eit stort rom. Ved hjelp av digitale effektar har ein fått grafisk framstilling på eit display som gjer det mogleg å enkelt justera ulike parameter. Dette kan vera justering av rommet sin storleik (room size), kor lang tid det skal ta før klangen ikkje er høyrbar (decay) eller kor høg amplitude refleksjonane skal ha i forhold til direktesignalet (mix). Omgrepet *etterklang* er som nemnt eit omgrep som etterkvart blei forkorta til klang. Eg vel å nytta *etterklang* som einsbetydande med det engelske omgrepet decay. Eg meiner det er eit dekkjande ord for tida det tar før klangen ikkje er høyrbar. Mix omtalar eg som *miks*. Dei stadane det blir nytta i teksten meiner eg det ikkje vil forvekslast med det å miksa eit album.

### Delay

For å forklare korleis effekten delay fungerer, kan ein ta utgangspunkt i forklaringa av korleis effekten klang fungerer. Delay kan ein på norsk kalla ekko, men eg vel å nytta det engelske omgrepet sidan dette går igjen når ein snakkar om det som effekt. Ekko gir i

<sup>20</sup> Illustrasjonsfoto henta frå: <http://gilmore2.chem.northwestern.edu/images/lake1.gif>

studiosamanheng ofte assosiasjonar til særskilte delayeffektar som til dømes Tape Echo maskinane til Roland.<sup>21</sup>

An echo is a strong reflected sound that is sufficiently delayed (over 50 ms, usually) from the direct sound that can be heard as a separate entity rather than as a continuation of the original sound (Rossing m.fl, 2002:537).

Delay vil oppstå når refleksjonar frå flater i rommet når lyttaren som repetisjonar av det direkte signalet etter minimum 50 ms. Repetisjonane vil då vera så langt frå kvarandre i tid at ein kan skilja ut kvar einskild repetisjon som opplevest som eit eige lydsignal. Effekten delay er laga for å simulera dette. På digitale delayeffektar kan ein som oftast justera repetisjonane manuelt ved hjelp av fleire val. Ein kan enten setja repetisjonane opp etter ms eller noteverdi. Om ein skal nytta delay i ein låt er det ofte ynskjeleg at repetisjonane skjer i låta sitt tempo. Om ein ikkje veit det nøyaktige tempoet har det på moderne effektar blitt vanleg å kunna angi tempoet ved å forsiktig trykkja fjerdedelpulsen inn på ein pulsknapp (tap tempo). Om ein har sett opp delayeffekten til å repetera åttandedelar vil den automatisk gjera dette så lenge tempoet er definert. Utanom val for tempo og repetisjonar har ein også andre val for korleis effekten delay skal behandla eit lydsignal. Dei mest vesentlege er justering av antal repetisjonar og amplitude. Ein kan angi kor mange repetisjonar av direktesignalet effekten skal generera (feedback) og kor høg amplitude det repeterte signalet skal ha i forhold til direktesignalet (mix).

## 1.5 Metode

Eg nyttar litteraturstudium, kvalitativ metode og auditiv analyse for å koma fram til innhaldet i oppgåva.

Av kvalitative metodar nyttar eg intervju som forskingsmetode. Intervju er nytta fordi problemstillinga gjer det vanskeleg å kartlegga årsaker berre ved hjelp av litteraturstudium og auditiv analyse. Ved hjelp av ein kvalitativ metode er forskaren tettare i kontakt med

---

<sup>21</sup> Tape Echo genererte ein delay effekt ved hjelp av lydbånd. "The signal being fed to the record head and the 'echo' signal picked off the replay head which was situated separately and 'downstream' of the record head. The distance between the two heads and the tape speed, determined the delay" (Brice, 2001:118).

informantane og får dermed eit meir subjektivt og nært forhold til informanten si oppleving enn det som er tilfellet i kvantitativ forskning (Lund & Haugen, 2006:22).

### **1.5.1 Litteratur**

Foreløpig finst det ikkje mykje litteratur som omtalar norske produsentar. Det er også lite skriftleg dokumentasjon i bokform om utviklinga av det norske lydbiletet. I tillegg til bøker nyttar eg artiklar i bransjetidsskrifter, intervju i tv-program og informasjon som finst i platecover. Eg hentar også informasjon frå skriftlege tekstar og artiklar på nettet.

Det finst mykje litteratur om anerkjente utanlandske produsentar som har vore aktive i same periode. Eg har også tilgang til ei mengd bøker som omhandlar musikkproduksjon. Denne litteraturen er viktig som bakgrunnskunnskap og som referansar.

### **1.5.2 Intervju**

Eg har intervjuet fleire produsentar som har produsert album for Bjørn Eidsvåg. Utvalskriteria er som følgjer:

Produsentane skal ha produsert fleire av Bjørn Eidsvåg sine album.

Kvar einskild produsent skal ha vore med på å skapa og/eller endra Eidsvåg sitt lydbilete.

Ut frå desse utvalskriteria var det ynskjeleg å intervjuet fire av dei åtte produsentane som har produsert album for artisten. Dei ulike produsentane er presenterte i kapittel 2.

Intervju som forskingsmetode har dei siste åra i aukande grad blitt brukt som forskingsmetode. Ei utvikling av verktøy som digitale opptakarar som kan nyttast i ein intervjusituasjon er ein viktig faktor for aktualiseringa av det kvalitative forskingsintervjuet (Kvale, 1997). Kvale hevdar at ein ikkje skal betvila intervju som forskingsmetode: "Et intervju er en konversasjon som har en viss struktur og hensikt" (ibid.:21). Han peikar vidare på at formålet med intervjuet er å frambringa grundig utprøvd kunnskap gjennom ei varsam spørje- og lyttetilnærming. Kvale presenterer sju stadium av ei intervjuundersøking. Eg tar utgangspunkt i desse sju stadia når eg kort gjer greie for korleis forskingsprosessen i denne oppgåva har blitt utført.

Det fyrste stadiet er *tematisering*. Tema for denne oppgåva presenterte eg i delpunktet der eg skildra bakgrunnen for val av tema.<sup>22</sup>

Det andre stadiet er *planlegging*. Før eg kunne gjennomføra sjølve intervjuet var det fleire faktorar som måtte vera på plass. Ein planleggingsfase var difor naudsynt. Eg utarbeidde ein intervjuguide som skulle vera grunnlaget for intervjuet, dette for at resultatet i størst mogleg grad skulle vera samanliknbart.

*Intervjuing* er det tredje stadiet. Eg valte å nytta ein digital opptakar til å ta opp intervjuet, dette for at det skulle vera mogleg å gå tilbake til fyrstehandskjelda undervegs i prosessen. Før gjennomføringa informerte eg intervjuobjekta om tema for oppgåva, samt kva album eg særskilt ville fokusera på under intervjuet.

Det neste stadiet er *transkribering*. Transkripsjon av intervjuet blei gjort umiddelbart etter at kvart intervju var gjennomført.

I dag analyseres intervjuer sjelden fra båndopptak. Den vanlige prosedyren er å få båndopptaket transkribert til skriftlig tekst. ... Når intervjuene transkriberes fra muntlig til skriftlig form, blir intervjusamtalene strukturert slik at de er bedre egnet for analyse (Kvale, 1997:102).

*Analyse* er det femte stadiet. Under transkripsjonen strukturerte eg alle svara under spørsmåla eg stilte intervjuobjektet. Spørsmåla som blei stilte var konkrete. Eg fann lite av det som kom fram i svara som ope for fortolking.

Det sjette stadiet er *verifisering*. I dagens intervjustudier er det vanleg å gjennomføra mellom 5 og 25 intervju (ibid.). Til denne oppgåva har eg intervjuet fire produsentar. Fleire intervjuobjekt kunne gitt eit meir detaljrikt bilete som hadde omfatta intervjuet av samtlege av Bjørn Eidsvåg sine produsentar. I arbeidet måtte eg ta omsyn til både datamengd og oppgåva sitt omfang, noko som avgrensa antal intervjuobjekt. ”Intervjueren er selv forskningsinstrumentet” (ibid.:91). Resultatet ein får gjennom eit intervju avheng i stor grad av intervjuaren. I forkant av intervjuet skaffa eg meg kunnskapar ikkje berre om emne, men også om intervjuobjekta og andre produksjonar dei hadde vore ansvarlege for.

---

<sup>22</sup> Sjå kapittel 1.1



Det sjuande og siste stadiet av forskingsprosessen er *rapportering*. Den ferdige masteroppgåva er i dette tilfellet rapporten.

### *Intervju av Bjørn Eidsvåg*

Eg har intervjuet artisten Bjørn Eidsvåg. Det var ynskjeleg å gjennomføra intervjuet med produsentane i forkant av dette intervjuet. Dette for at artisten sine synspunkt ikkje skulle gje meg forkunnskap som kunne føra til at eg stilte leiande spørsmål.

Artisten hadde ikkje høve til å møta til intervju, så intervjuet blei gjennomført via e-post. Eg skreiv spørsmåla inn i eit word-dokument slik at artisten enkelt kunne fylla inn svara i det same dokumentet og returnera dette til meg på e-post. Resultatet av denne intervjuforma skil seg frå den forma eg nytta då eg intervjuet produsentane. Artisten hadde tid til å tenkja gjennom spørsmåla og formulera svara skriftleg, noko som resulterte i meir konsise svar. Intervju via e-post gir ikkje same moglegheit til å stilla oppfylgjande spørsmål slik ein kan i ein samtale.

### **1.5.3 Analyse**

I tillegg til litteratur og intervju presenterer eg eigne forskingsresultat eg kjem til gjennom auditiv analyse. Auditiv analyse er ei analyseform som baserer seg på analyse ved hjelp av høyrse og ikkje ut frå eit notebilete. Auditiv tyder å ”kunne huske og gjengi hørselsinntrykk særlig godt” (Kunnskapsforlaget, 2010).

Noteutgaver kan gjengi elementer som harmonikk, tonehøyde, rytmiske figurer og lignende, men de sier ingen ting om elementer som ofte er helt avgjørende i populærmusikk, som feeling, groove, sound, klangeffekter eller vokal (Blokhus & Molde, 1996:26).

Eg har tilgang til det utgitte materiale til Bjørn Eidsvåg. Eg finn det naudsynt å analysa det innspela materiale for å kunna illustrera utviklinga av artisten sitt lydbilete. Den auditive analyseforma er eit lyttestudium av albuma. Eg trekkjer inn element frå intervjuet i analysen der det er naturleg å relatera det til mine forskingsresultat.

## 2. Produsenten

---

### 2.1 Produsenten

Det finst ulike oppfatningar om kva produsenten si rolle er under ein produksjon. Ein produsent kan vera kunstnarisk leiar, administrativ leiar eller begge deler. Den administrative delen kan omfatta praktisk arbeid som å avtale studiotid, bestille mat til musikarane og vera ansvarleg for budsjettet. Den kreative delen omfattar det som har å gjera med slutningar i forhold til det musikalske produktet. Ein produsent er leiaren for innspelinga og har det siste avgjerande ordet. Om det til dømes er usemje mellom musikarar om korleis ein vil løysa instrumentering eller arrangering av eit refreng, er det reint hierarkisk produsenten som til sist skal bestemma kva veg ein skal gå.

"One thing you can't buy is a record producer" (Massey, 2003:2). Tony Visconti, produsent for blant andre Thin Lizzy, Manic Street Preachers og Morrissey.

"There are very few artists that I've admired over the course of their careers that are self-produced" (ibid.:2). Frank Filipetti produsent for blant andre Foreigner, KISS, The Bangles, George Michael, James Taylor og Billy Joel.

Bjørn Eidsvåg (2011) seier oppgåva til produsenten under ein produksjon er å foredla hans låtar. Dette gjer produsenten ved å foreslå forandringar og koma med arrangementsidear. I tillegg har produsenten som oppgåve å koma med forslag til kva musikarar, teknikar og studio ein kan nytta, samt kva lydbilete ein ynskjer på ein produksjonen. "Det siste gjeres som regel ved å spille fra andres produksjoner" (ibid.).

Eg vil i dette kapitlet sjå på kva rolle fire produsentar har hatt under produksjonar for Bjørn Eidsvåg. Albuma som blir presenterte i analysekapitlet er produserte av desse fire produsentane.

## **2.2 Val av produsent**

Val av produsent kan ha stor betydning for sluttresultatet av ein produksjon. "Get five producers in one room and you'll get five different approaches to making records" (Massey, 2003:1). Val av produsent kan på same måte som val av musikal vera avgjerande for resultatet. Eg har i kapittel 3 delt Eidsvåg sine produksjonar inn i fire ulike musikalske periodar. For kvar periode er det fokusert på ein ny produsent. Valet av produsent meiner eg har hatt avgjerande betydning for den musikalske utviklinga til Bjørn Eidsvåg. Denne utviklinga kjem eg tilbake til når eg omtalar dei ulike periodane.

På spørsmål om kva artisten legg til grunn for val av produsent, uttalar han at valet har blitt tatt med bakgrunn i at han lika produksjonar dei har gjort tidlegare og eller at han kjenner vedkommande som ein god musikalsk samarbeidspartnar. Vidare framhevar han viktigheita av at produsenten er samd i kva musikalsk veg ein skal ta (Eidsvåg, 2011).

I mitt tilfelle, har jeg som regel valgt en produsent som jeg vet vil noenlunde samme vei som meg, og jeg har vanligvis klart for meg hvilke musikere jeg ønsker brukt og har forslag til lydbilde-referanser, men noen ganger har jeg gitt produsenten friere tøyler. I begynnelsen av karrieren hadde nok produsentene større innflytelse – Håkon Berge, Trygve Thue, enn senere, med noen unntak (ibid.).

## **2.3 Teknikaren**

Det verkar som om val av kva teknikal ein skal nytta under ein produksjon har forandra seg undervegs. Eg vil i oppgåva koma inn på kva som har lagt til grunn for produsenten sitt val av teknikal. Der eg finn teknikaren sin måte å arbeida på som vesentleg for utviklinga av lydbilete, vil eg gå meir i djupna på arbeidsmetodane.

## **2.4 Norske Produsentar**

Eg vil her gjera ein kort presentasjon av produsentane som eg fokuserar på i dei neste kapitla. I dei fylgjande delpunkta vil eg framstilla nokre av tankane produsentane hadde kring jobben som produsent for Bjørn Eidsvåg.

### 2.4.1 *Trygve Thue*

Trygve Thue spela gitar i Bergensbandet SAFT som fekk ein spellemannpris 1973 og vann Europatoppen i 1971. Han har medverka som muskar på ei rekkje plateutgivingar og som kapellmeister, arrangør og produsent for tv-serien Lollipop som gjekk på NRK frå 1989 til 1995. Thue bygde opp Bergen Lydstudio på slutten av syttitalet. I tillegg til å produsera to av dei fyrste platene for Bjørn Eidsvåg, har han blant anna produsert plater for Jan Eggum, Ole Paus og Sissel Kyrkjebø (Eggum m.fl. 2005).

I 1978 overtok Trygve Thue som produsent på Eidsvåg sitt andre album og produserte totalt to album for Eidsvåg. Eidsvåg likte produksjonane Thue hadde gjort for Jan Eggum og ville gjerne ha Thue som produsent (Eidsvåg, 2011).

Artisten kom til studio saman med eit innøvd band. Thue arbeidde ikkje med å forma uttrykket til bandet, men starta opptaksprosessen med ein gong. Han var opptatt av å fanga det umiddelbare uttrykket. ”Det er akkurat det musikk dreier seg om, det umiddelbare, det er litt mer live” (Thue, 2010). Thue hevda at muskarar med erfaring frå studio lærer seg evna til å kunna gjera betre innspelningar etter nokre gjennomkjøringar. Dei fleste muskarane Eidsvåg nytta på innspelinga av si andre utgiving var ikkje profesjonelle. Det umiddelbare meinte Thue ofte oppsto ved fyrste gjennomkjøring i studio. Difor var det viktig å starta opptaket med ein gong, gjerne utan at muskarane visste om det. Thue diskuterte lite med Eidsvåg i forkant om korleis produksjonen skulle bli. ”Man diskuterer ikke alt for mye, for diskusjon kan man ta i musikken” (ibid.).

Trygve Thue hevdar at ein ikkje fann noko eige norsk lydbilete eller ein særeigen norsk populærmusikk. Innflytelsen kom frå utlandet. Ved å arbeida som studiomuskar i Oslo henta Thue inspirasjon og lærte seg nye musikalske uttrykk som han tok med seg inn i sine produksjonar. Ved å ta i bruk dei verkemidla han hadde tileigna seg, var tanken å gjera ein så bra produksjon som mogleg. Å skapa seg eit særeige lydbilete som karakteriserte han som produsent var aldri ein tanke (ibid.).

### **2.4.2 Erik Hillestad**

Erik Hillestad er dagleg leiar i plateselskapet Kirkelig Kulturverksted, og har vore tilknytt selskapet heilt sidan det blei starta i 1974. Han har skrive tekstar for blant anna Sigvart Dagsland og Carola. Som produsent har Hillestad ein stor katalog å visa til. Kari Bremnes, Sondre Bratland, Sigvart Dagsland, Ole Paus og Lynni Trekrem er berre nokre av artistane han har produsert album for.

Erik Hillestad har fylgt Bjørn Eidsvåg heilt sidan han debuterte på plate i 1976. Hillestad og Kirkelig Kulturverksted gav ut Eidsvåg sine album dei fyrste 14 åra. På den fyrste utgivinga er Hillestad omtala som kritisk team-partner, på den andre utgivinga skreiv han ein av tekstane og på den fjerde utgivinga blei han produsent. Hillestad produserte fem av platene til Eidsvåg.

Hillestad hadde ikkje mykje produsenterfaring då han starta som produsent for Bjørn Eidsvåg. Artisten seier at tanken som låg til grunn var at han og Hillestad skulle utvikla eit lydlandskap i fellesskap. Både artisten og muskarane fekk meir å seia enn det som var tilfelle då Thue produserte (Eidsvåg, 2011).

Utgangspunktet til Erik Hillestad var å skaffa eit svært godt band til artisten. Samspelet mellom muskarane og samarbeidet med teknikar hadde mykje større fokus enn utstyret som blei nytta under innspelinga. Arrangementa på låtane blei ofte gjort i studio. I dette arbeidet var innflytelsen frå muskarane svært viktig for produsenten. Hillestad blei på ein måte ein slags administrator av ideane som utsprang under arrangeringa. ”Deres bidrag, deres ideer, deres forslag, det de kunne by på som musikere var det primære” (Hillestad, 2010).

Det organiske var svært viktig for Hillestad. Det å gjera innspelningar der alle spela samstundes var eit viktig verkemiddel for å skapa organiske produksjonar (ibid.).

Dei fleste innspelingane Hillestad høyrde på i denne perioden meina han hadde eit fokus på vokalen. Inspirasjonskjelder var mellom anna Paul Simon og James Taylor. Å gi vokalen eit tydeleg og kraftig uttrykk skulle vera Hillestad sin tydelegaste signatur (ibid.).

Hillestad fortel at ein ikkje tilstreba å skapa eit norsk lydbilete, heller tvert i mot. Eit norsk lydbilete var negativt og ein ville prøva å skape ein så britisk eller amerikansk produksjon som mogleg. Hillestad hevdar at eit norsk lydbilete i positiv forstand ikkje kom før på 90-talet. Produsenten vil ikkje seia at Bjørn Eidsvåg sine produksjonar har vore tonegivande for det norske lydbilete, men har tilpassa seg utviklinga gjennom fire tiår som artist (ibid.).

Bjørn Eidsvåg var med på alt dette. Helt fra de dårlige 70-tallsproduksjonene til utviklingen av det man kan kalle et norsk sound. Og disse åpne highend-produksjonene på 90-tallet og nå i 2000 også. Du kan finne plater i alle sjangre. Han var nok ikke banebrytende for norsk sound, men tok det i bruk etter hvert (ibid.)

### **2.4.3 Håkon Iversen**

Håkon Iversen var på 80-talet blant anna kjent som korist i Grand Prix, der han også deltok som artist i 1987. Som korist og korarrangør har han vore mykje nytta og kreditert på utgivingar som musikalsk spenner frå TNT til Vazelina Bilopphøggers. Som plateprodusent er Iversen kjent for å ha produsert album for mange av Noregs mestseljande viseartistar. Døme på dette er søskena Kari, Ola og Lars Bremnes, vestlandsbandet Vamp og duoen Ole Paus og Jonas Fjeld.

Samarbeidet med Bjørn Eidsvåg starta allereie i 1983 på albumet *Passe Gal*. På dette og dei påfylgjande studioalbuma medverka Iversen som korist fram til han også overtok produsentstolen i 1992.

Han er en fantastisk mann og en av de mest lekne, musikalske menneskene jeg noen gang har møtt. Han våget ting som gjorde at jeg kom videre artistisk og musikalsk. Som en konsekvens av hans lekne musikalske personlighet klarte jeg ikke alltid å følge med på hvor han ville og hva han egentlig ønsket. Jeg må av og til ha ting inn med teskje, men det er dette som er vitsen med en god samarbeidspartner – man må utfordre hverandre og skape spenninger som gir seg utslag også kunstnerisk  
*Bjørn Eidsvåg om Håkon Iversen* (Graf, 2010:22).

Iversen hadde aldri noko tanke om å skapa eit norsk lydbilete. Utgangspunktet for produksjonane var at det skulle ”låta heilt rundt Bjørn Eidsvåg”. Produsenten såg for seg eit bilete som ikkje var frekvensbasert, men ein Eidsvåg med låge skuldrer, stort hovud og eit lydbilete som laga ei djupne bak han. Då Iversen overtok som produsent for Bjørn Eidsvåg streba han ikkje etter å skapa eit engelsk eller amerikansk lydbilete. Hans ideal for

produksjon fann han i nabolandet, Sverige. Han hadde høyrte Lisa Nilsson sitt gjennombrøtsalbum, *Himlen Rundt Hörnet*<sup>23</sup> og nytta det som referanse (Iversen, 2010).

Jeg husker den feelingen av å høre den skiven og tenke at noe sånt kunne jeg ønske meg å få ting til å låte. Finne den riktige artisten som er stor nok til å kunne bære og hvor vokalen er såpass i fokus (ibid.).

#### 2.4.4 Anders Engen

Anders Engen har vore fast medlem i Bjørn Eidsvåg sitt band både i studio og live sidan 1999 og tok over produsentrolla i 2008. Eidsvåg visste allereie nokre år tidlegare at han ville nytta Engen som produsent på eit album (Eidsvåg, 2011). Engen har ein stor og variert diskografi å visa til. Han har mellom anna spela trommer på utgivingar av Bugge Wesseltoft, Eivind Aarset, Morten Harket og Jan Eggum. Som produsent er han mest kjent for sitt samarbeid med Vidar Busk, men har også produsert album for blant andre Kristin Asbjørnsen og Anne Grete Preus.

At Håkon og mitt sitt samarbeid sluttet var ene og alene fordi jeg trengte å komme videre. Vi var i ferd med å sementere det litt softe pop/latino-uttrykket som vi begge trivdes i. Samtidig gjorde jeg en del utskiftninger i bandet og derav også skifte av produsent. Det er lett å bli for komfortabel og miste noe av søken etter fornyelse (Graf, 2010:22).

Då Anders Engen blei spurt om å produsera albumet *Pust* i 2008, hadde Eidsvåg gitt ut album med Håkon Iversen som produsent i over ti år. Før utgivinga av *Pust* produserte Jørn Christensen eit album. Engen var opptatt av å skapa ei anna atmosfære enn det som var tilfelle med dei førre albuma til Eidsvåg. Allereie under innspelinga visste han at *Pust* kom til å få eit anna lydbilete og bli eit album som ikkje ville få like høge salstal som dei førre utgivingane (Engen, 2011).

Engen hadde ingen tankar om å skapa eit norsk lydbilete og har heller aldri tenkt at det fanst eit særeige norsk lydbilete innan den norske populærmusikken. I forkant av innspelinga nytta han albumet *Raising Sand*<sup>24</sup> som referanse. Utgivinga med Robert Plant og Alison Krauss gav inntrykk av å ha blitt spela inn av musikarar med god kjemi i eit og same rom. Dette levande og upolerte lydbilete ville produsenten gjenskapa i produksjonen av *Pust* (ibid.).

---

<sup>23</sup> Albumet *Himlen Rundt Hörnet* blei gitt ut av den svenske artisten Lisa Nilsson på selskapet Diesel i 1992.

<sup>24</sup> Albumet *Raising Sand* blei gitt ut av Robert Plant og Alison Krauss på selskapet Universal i 2007.

### 3. Musikalske periodar

---

#### 3.1 Bjørn Eidsvåg

Bjørn Eidsvåg er født 17. mars 1954, og vaks opp i vestlandsbygda Sauda. Sidan 1976 har han gitt ut 24 album. Av desse er 19 studioalbum, tre utgivingar er livealbum og to er samlealbum. Bortsett frå nokre få låtar har Eidsvåg skrive alle tekstar og melodiar til samtlege album. I tillegg til å vera artist med eigne låtar har han medverka på fleire utgivingar og prosjekt med andre artistar, som Kenneth Sivertsen, Morten Harket og Morten Arnesen.

Bjørn Eidsvåg er ein av Noregs mestseljande artistar. Bortsett frå albumet *Tapt uskyld* (1999) og *Pust* (2008), har samtlege utgivingar etter 1996 selt meir enn 100 000 eksemplar. Det mest selte albumet er *Tålt* (2002), med over 220 000 eksemplar (Quint, 2010). I januar 2010 la IFPI<sup>25</sup> ut lister over dei 50 mest selte albuma det siste tiåret. Blant dei fem fyrste plasseringane på lista er fire av artistane norske og Eidsvåg er innehavar av andre og femte plass. I tillegg har han to andre album blant dei 50 mest selte albuma (Ifpi, 2010). Albumet *Rundt Neste Sving* blei sleppt for sal 8. november i fjor. På mindre enn ein månad selte albumet 150.000 eksemplar, noko som tilsvarar fem gonger platinatrofé (Quint, 2011).

#### 3.2 Bjørn Eidsvåg sine musikalske periodar

Gjennom ein tidsepoke på over 30 år har Eidsvåg gitt ut album gjennom ulike musikalske periodar. Utgivingane hans spenner over fleire genrar, og lydbiletet har endra seg undervegs i karrieren hans.

For å illustrera denne utviklinga har eg valt å dela utgivingane inn i fire ulike periodar. Denne inndelinga har eg funne naturleg ut frå utviklingstrekk i produksjonane. Eg meiner å finna fleire tydelege endringar som kan sporast til skifte av produsent og musikarar.

---

<sup>25</sup> IFPI Norge er foreningen for norsk platebransje. Foreningen er stiftet i 1939 og er interesseorganisasjon for norske fonogramprodusenter. Medlemmer er norske datterselskaper av alle de internasjonale plateselskapene samt rent norske selskaper. IFPI samarbeider med foreningen for de mindre, norske plateselskapene, FONO (Ifpi, 2010).



Produsentene har bidratt til å definere klangen av sin epoke, enten de har jobbet i 1950-åra, 1980-åra eller i tida etter århundreskiftet. Bjørn Eidsvåg har forsøkt å følge med på de lydbildene som har preget hans egen tid som artist, og ut fra en slik tankegang har han valgt ulike produsenter (Svendsen, 2007: 256).

Den fyrste perioden tar for seg Eidsvåg sine tre fyrste plateutgivingar. Eidsvåg fortel at på hans fyrste album spela ein inn materialet slik han og musikarane hadde arrangert det i førekant. Fyrst på det andre albumet fekk han ein produsent som gjorde endringar med det musikalske uttrykket (Svendsen, 2007).

Den andre perioden definerer eg frå då Erik Hillestad overtok produksjonsrolla på det tredje albumet. Han skifta ut heile bandet og Eidsvåg fekk eit nytt musikalsk uttrykk som blei vidareutvikla utover 80-talet.

Musikerne er selvsagt nøkkelpersoner i en CD-innspilling, og i åras løp har Bjørn brukt mange av dem. I bandet sitt har han hatt klassiske rockere som Freddy Lindquist, så vel som kjente jazzmusikere som Nils Petter Molvær, Bugge Wesseltoft og Dag Arnesen (ibid.:256).

Eidsvåg sin tredje periode har eg valt å starta med utgivinga av albumet *Til Alle Tider*, det fyrste av seks utgivingar produsert av Håkon Iversen. Dårlig mottaking av *Til Alle Tider* resulterte i albumet *Allemannsland* som blei gitt ut året etter, eit album eg meiner er utgangspunktet for Eidsvåg sitt lydbilete dei neste 15 åra.

Den fjerde perioden startar eg med utgivinga av *Pust* i 2008. Bjørn Eidsvåg avslutta då eit årelangt samarbeid med produsent Håkon Iversen og bandet som hadde fylgt han i ti år. Skifte av produsent og band endra igjen lydbilete. Albumet *Pust* la grunnlaget for Eidsvåg si siste utgiving, *Rundt Neste Sving*. Eit album Thomas Dybdahl produserte.

Her fylgjer ein skildring av Eidsvåg sine musikalske periodar. Produksjonane som blir analyserte i kapittel 4 er mest utførleg presenterte.

### 3.2.1 Fyrste periode 1976-1980

#### *Album og produsent*

Det fyrste albumet, *Inn For Landing* (1976) er produsert av Håkon Berge. Berge er kjent for sitt arbeid som musikalsk leiar og komponist for store teater i Noreg (Mic, 2002). *Inn For Landing* er det einaste av albuma som er gitt ut under namnet Bjørn Eidsvåg og Frender. Albumet selte i underkant av fem tusen eksemplar og var ei samling av låtar Eidsvåg hadde arrangert ut saman med bandet sitt.

Dei to neste albuma er produserte av Trygve Thue. Eidsvåg uttalar at han lika det lydbiletet Thue hadde skapt på produksjonar for andre artistar.

Jeg likte det Trygve Thue gjorde for Eggum og Knutsen og Ludvigsen... det litt myke, lette og lekne poputtrykket, med litt Beach Boys touch over koringene (Eidsvåg, 2011).

*Bakerste Benk* blei gitt ut i 1978 og *Endelig Voksen* to år etter. I 2009 lanserte Bjørn Eidsvåg eit samlealbum med 39 låtar som han kalla *De Beste*. Frå dei tre fyrste albuma er ingen av låtane presenterte på samlealbumet. To av låtane, *Babels tårn (Bakerste Benk)* og *Som et barn (Endelig Voksen)* spelar Eidsvåg framleis på sine konsertar. Lovsongen *Gå i fred (Bakerste Benk)* har levd sitt eige liv og er ein mykje nytta lovsong i kyrkjer og rundt omkring i landet sine bedehus. *Bønn om kjærlighet* er seinare skriven om og spela inn på ny på albumet *Allemannsland* som kom ut i 1993.

*Bakerste Benk* og *Endelig Voksen* blir meir utførleg presenterte i analysekapitlet.

#### *Lovsong og viser*

På Eidsvåg sine nettsider karakteriserast det fyrste albumet som folkegospel og countryrock (Quint, 2010). Denne karakteristikken finn eg til dels dekkande, men eg vil heller nytta lovsong og viser om den fyrste utgivinga hans. Omgrepet viser assosierer eg med visesongarar som Bob Dylan og Cat Stevens, som var to av mange visesongarar som var aktive på 70-talet.

Gitar og flygel dominerer lydbiletet på dei fyrste albuma. Dei tre utgivingane har eit akustisk preg og i fylgje Eidsvåg ynskte han å skape musikk som var ein reaksjon på den glatte, kristne musikken som blei gitt ut på denne tida (Svendsen, 2007).

Bjørn Eidsvåg representerte noe helt nytt. Han brøt med det velsmurte lydbilde og brukte akustiske instrumenter (ibid.:77).

Bjørn Eidsvåg er som nemnt oppvaksen i Sauda. På dei fyrste albuma syng han på bokmål, noko som skil seg veldig frå slik ein er vant til å høyra artisten i dag. Dette er ikkje eit musikalsk element i seg sjølv, men at ein artist med utprega vestlandsdialekt syng på bokmål med rulle-r og kunstig uttale, gir likevel låtane eit særskilt uttrykk.

*Inn For Landing* består av ti låtar i ulik musikalsk stil. Ein finn den akustiske låta *Bøn om kjærlighet* i 70-tals visetradisjon, *Kristen livsstil* med klare bluesreferansar og *For ham er vi alle like* i diskoinnpakning. Albumet ber også preg av Eidsvåg sin oppvekst i bedehusmiljø og påverknad av 70-talets tensing-bevegelse. Musikalsk høyrer ein dette både i vokalarrangement og instrumentering. Vokalharmoniseringa er ofte to- eller trestemt, arrangert i korttradisjon med parallelle stemmer som fylgjer melodien. Bruk av mandolin er eit døme på korleis instrumenteringa gjer at eg assosierer låtane med bedehusmusikk. Ikkje grunna instrumentet, men grunna måten arrangementet er gjort. Mandolin fungerer ikkje som akkordinstrument, men som melodisk instrument som underbyggjer melodien. *Inn For Landing* er den av utgivingane til Eidsvåg som har flest involverte musikarar og størst variasjon i instrumentering. På dette albumet finn ein forutan fleire vokalistar, blant anna mandolin, bouzouki, trombone og tenor-banjo i tillegg til ordinær bandbesetning.

*Bakerste Benk* opplever eg som eit meir heilskapleg album når det gjeld musikalsk stil, men låtane er framleis ulike når det kjem til genre og uttrykk. Døme på dette er låtane *Babels tårn* og *Bakerste benk* som er 70-tals rockelåtar med bluesreferansar. Høyrer ein på låta *Jeg gratulerer* befinn ein seg i eit swinglandskap med walkingbass og ein trommis som spelar med vispar i tradisjonell jazztradisjon. Med låta *Kvifor har du så lite tru* blir lyttaren presentert for ein låt med reggae element. *Bakerste Benk* har framleis innslag av lovsong. Av dei tolv låtane er *Kvifor har du så lite tru*, *Vet du ikke du er rik*, *Du har eit liv* og *Gå i fred* i lovsongstradisjon. Eidsvåg har skrive alle tekstar og melodiar, men desse fire låtane blir framført av ein kvinneleg vokalist. Kvinnelege vokalistar medverka på dei to fyrste utgivingane. Det er vanleg at ein på innspelningar hentar inn andre vokalistar som koristar eller duettpartnarar, noko også Eidsvåg har hatt tradisjon for på fleire av utgivingane. På 2000-talet gav han ut to av sine mest kjente songar som duettar, *Mysteriet deg*<sup>26</sup> saman med

---

<sup>26</sup> *Mysteriet deg* er henta frå albumet *Tålt*. Utgitt av Petroleum Records/Quint, 2002.

Lisa Nilsson og *Floden* med Elvira Nikolaisen.<sup>27</sup> På *Inn For Landing* og *Bakerste Benk* medverkar vokalistane som solistar på fleire av låtane der Eidsvåg ikkje sjølv syng i det heile. ”Bjørn hadde en voldsom forkjærlighet for å bruke to kvinnelige vokalister. Jeg forsto det aldri, forteller Tormod Eikill” (Svendsen, 2007:72). Eikill spela saman med Eidsvåg heilt frå studietida og på dei fyrste utgivingane.

Fleire av musikarane frå den førre utgivinga medverka også på dette albumet. Gitar er eit berande element på *Bakerste Benk*. Trygve Thue spela sjølv gitar, noko eg opplever å gi *Bakerste Benk* ein meir heilskapleg musikalsk stil. Dette kjem truleg av Thue si studioerfaring både som produsent og gitarist. Eg opplever Thue sin måte å spela på som ein meir erfaren tilnærming til låtmaterialet. Albumet har færre musikarar, noko som resulterer i mindre variasjon i spelestil og uttrykk.

Med albumet *Endelig Voksen* blei mengda involverte musikarar kraftig redusert. Forutan standard bandbesetning finn ein fiolin, eit instrument som også var godt representert i arrangementa på det førre albumet. På denne tredje utgivinga har Eidsvåg ikkje med seg andre vokalistar, og det er heller ingen innslag av lovsong.

### **3.2.2 Andre periode 1981-1990**

#### ***Album og produsent***

Bjørn Eidsvåg sin andre periode består av seks studioalbum. I tillegg til desse omfattar det eit samlealbum og ei livutgiving. Erik Hillestad overtok produsentstolen i 1981 og produserte totalt seks plater for Eidsvåg. Tekstmessig har det skjedd ei endring som er tydeleg frå fyrste låt. Tekstane er skrivne på artisten si dialekt. Dette blir kjennemerket til Eidsvåg på alle dei påfølgande albuma, med unntak av eit par låtar i salmetradisjon frå hans siste album som er skrive på bokmål.

*Live in Ny York (1981)* er ei liveplate med nye låtar, bortsett frå *Kvifor har du så lita tru*. Den låta er henta frå albumet *Bakerste Benk*, men blei på det albumet ikkje framført av Eidsvåg sjølv på vokal.

---

<sup>27</sup> *Floden* er henta frå albumet *Nåde*. Utgitt av Petroleum Records/Quint 2006.

Det er lørdag 12. september 1981. På Broad-Way er New Yorks største og mest fasjonable konserthus til trengsel fylt av mennesker med blikket forventningsfullt rettet mot scenen (...) Det ringer for siste gang, og konserten kan begynne. Et øredøvende brus av applaus fra 12.000 mennesker fyller den store konsertsalen i det artisten kommer til syne bakerst på scenen. Nå tror selvfølgelig leseren at dette handler om den norske artisten Bjørn Eidsvåg. Men denne gangen tar du nok feil (Ha, ha, der gikk du rett på!)

(*Live in NY York*, 1981).

Teksten over er henta frå coveret til cd-utgivinga. Innspelinga føregjekk ikkje i New York, men i platestudioet Ny York på Grünerløkka i Oslo framfor 50 personar. Låten *Tør'kje leva* frå denne innspelinga har blitt til ein klassikar som har fylgt Eidsvåg gjennom karrieren. Den har i ettertid blitt omdøpt til *Livskåte fuglar*, og er spela inn i ny versjon på albumet *Landet Lenger Bak* (1996). Den er blant dei seksten låtane på livalbumet *Hittil og Littil* (2000) og er representert på samlealbumet *De Beste* som kom ut i 2009.

*Passe Gal* (1983) er eit album som i mindre grad har forkynnande tekstar. Bjørn Eidsvåg sin kanskje aller mest kjente låt, *Eg ser*, finn ein som siste spor på denne utgivinga. Eidsvåg spelar utan unntak låta på alle konsertar, og den er representert på dei tre livalbuma. Den er også spela inn i ny versjon med Kringkastingsorkesteret på samlealbum *De Beste* (2009). Låta *Klovnar* blei fleire kjent med då den kom i ny versjon på albumet *Landet lenger bak* i 1996.

*Passe Gal* blir meir utførleg presentert i analysekapitlet.

*På Leit* kom ut året etter *Passe Gal*. *Føtter på fjell* og *Kyrie* er kjente låtar frå denne utgivinga.

I 1985 deltok Bjørn Eidsvåg i Grand Prix med låta *Gammal drøm*. Dette resulterte i ei samleplate kalla *Bjørns Beste* (1985) der *Gammal drøm* var einaste nye låt. Albumet består i tillegg til denne av ni tidlegare utgitte låtar frå dei to førre utgivingane.

*Dansere i Natten* (1986) er eit studioalbum med 10 nye låtar. Fleire av låtane frå dette albumet er representerte på livealbumet *Alt Du Vil Ha* som kom ut i 1990.

*Dansere i Natten* blir meir utførleg presentert i analysekapitlet.

*Vertigo* frå 1998 er det siste albumet Hillestad produserte for Eidsvåg. Frå dette albumet finn ein fleire låtar som Eidsvåg framleis spelar live på konsertar og som har blitt gitt ut på ny. Døme på dette er *Ingen vei tilbake* som ein har spela inn ulike versjonar av på alle dei tre liveutgivingane.

Bjørn Eidsvåg nytta på denne tida Petter Sandberg som manager. Sandberg såg at Eidsvåg hadde stort publikumsbesøk på konsertar, men ikkje eit platesal som harmonerte med populariteten på konsertane.

Sandberg mente også at Kirkelig Kulturverksted ikke hadde muskler nok til å virkelig å satse på artisten og gjøre ham stor. En av ideene var å få Bjørn over til Norsk Plateproduksjon, som Ivar Dyrhaug etablerte med stor suksess da han lanserte gruppa Dance With A Stranger under Spellemannprisen i 1988 (Svendsen, 2007:122).

*Tatt av Vinden* (1990) var det fyrste albumet Eidsvåg gav ut under vengane til Norsk Plateproduksjon. Sverre Erik Henriksen var produsent for albumet. Henriksen hadde tidlegare produsert album for blant andre Anne Grete Preus, De Lillos og Sigvart Dagsland. *Tatt av Vinden* selte ikkje stort fleire eksemplar enn albumet *Vertigo*, så den suksessen ein hadde håpa på uteblei (ibid.). *Tatt av Vinden* var det einaste studioalbumet Henriksen produserte for Eidsvåg. Men han står også oppført som produsent på liveutgivinga *Alt Du Vil Ha* som kom ut same år. Dette livealbumet består i all hovudsak av låtar frå Eidsvåg sine utgivingar med Hillestad som produsent.

Plata ble Bjørns kommersielle gjennombrudd med godt over 40 000 eksemplarer – seinere solgt i nesten 80 000. Låtene fikk en ny dimensjon, noen steder langt friskere, andre ganger vel pompøst (ibid.:130).

Etter å ha vore nominert fleire gongar tidlegare, var det fyrst med dette livealbumet at Eidsvåg fekk ein spellemannpris.

### ***Frå vise til rock***

Eidsvåg fortel at han sjølv blei meir aktiv i prosessen i den perioden Hillestad var produsent. "Jeg ble mer og mer aktiv på Hillestad-produksjonene, han var en produsent-nybegynner og det ble mer naturlig at både jeg og musikerne fikk mer å si" (Eidsvåg, 2011). Tanken var at artist, produsent og musikarar i fellesskap skulle utvikla eit lydlandskap. I starten hadde

musikarane stor innflytelse, særskilt Iver Kleive. Etterkvart blei Hillestad tryggare i produsentrolla og tok meir styring (ibid.).

Erik Hillestad fortel at hans utgangspunkt som produsent for Bjørn Eidsvåg var å skaffa til veie dyktige musikarar som kunne delta i produksjonsprosessen. ”Da var ideen å forsøke å få tak i noen rågode musikere fra Oslo, som jeg kjente og allerede hadde jobbet med” (Hillestad, 2010). Bandet som Hillestad sette saman før innspelinga av *Live in Ny York* vil eg halda fram som vesentleg for utviklinga av Eidsvåg sitt lydbilete. Musikarane spela på dei tre fyrste utgivingane i denne perioden, og var på den tida nokre av Noregs mest nytta musikarar. Bandet besto av Freddy Lindquist<sup>28</sup> (gitar), Sveinung Hovensjø<sup>29</sup> (bass), Svein Christiansen<sup>30</sup> (trommer) og Iver Kleive (tangentar). Kleive er truleg ein av Noregs musikarar som har medverka med sitt tangentspel på flest album. Kari Bremnes, Sigvart Dagsland og Sondre Bratland er tre av mange artistar han har spela for. Både artisten og produsenten heldt i intervjuet fram Iver Kleive som vesentleg for utviklinga av det musikalske uttrykket i starten av denne perioden.

*Eg ser* er jo et klassisk eksempel på at musikeren har tatt fullstendig over. Det er jo rett og slett Iver Kleive. Den låta var ikke sånn, han spilte ikke E-moll, G-dur, det var ikke sånn, det var E-moll, E-moll (synger for å illustrere). Den var veldig enkel. Det er også fint, men det er jo linjeføringen til Iver, det som får frem storheten i det, det er jo det som gjør den låten og som har gjort at den har blitt det den har blitt (Iversen, 2010).

Sitatet over er henta frå intervjuet med produsent Håkon Iversen. *Eg ser* er frå albumet *Passe Gal*, der Iversen medverka som korist.

Samanliknar ein albuma frå denne perioden med den førre, meiner eg å høyra fleire dynamiske ulikskapar, større musikalsk variasjon og meir detaljrike arrangement allereie på albumet *Live in Ny York*. Hillestad held fram dei neste albuma han produserte for meir representative for det lydbiletet han var med på å skapa. Han fortel at innspelinga av *Live in Ny York* var prega av dårleg tid, ein økonomisk turbulent periode i plateselskapet og eit uferdig repertoar (Hillestad, 2010). Årsaka til den musikalske utviklinga kan ha å gjera med

---

<sup>28</sup> Lindquist spela mellom anna gitar i Terje Rypdal sitt band *The Vanguard*s.

<sup>29</sup> Hovensjø var aktiv i jazzmiljøet som utspant seg på 70-talet. Han spela på utgivingar som spenner frå Jan Garbarek til Ole Paus.

<sup>30</sup> Christensen var kjent frå ei rekkje samarbeid med jazzmusikarar som Karin Krogh, Egil Kapstad og Terje Rypdal. I tillegg medverka han på utgivingar med populærmusikkartistar som Jan Eggum og Lars Klevstrand.

arbeidsforma ein nytta då ein arrangerte låtane. Hillestad fortel at artisten presenterte låtskisser for bandet i studio. Så arbeidde ein i fellesskap med arrangementa for kvar enkelt låt.

Deres bidrag, deres ideer, deres forslag, det de kunne by på som musikere var det primære. Og så var det liksom å hente ut; Iver ta vare på det motivet du har der, det er en kjempespennende innfallsvinkel, husk på det. Sveinung visst du nå gjør det og det sammen med Crico så blir det kjempekult sammen med det Iver foreslo (ibid.).

Skifte av musikarar gjorde at Bjørn Eidsvåg fekk eit meir elektrisk lydbilete. Lindquist hadde bakgrunn frå rockemiljø og tilførte uttrykket eit meir rocka preg. Akustisk gitar blei bytta ut med elektrisk gitar og fekk stor plass i lydbiletet. Låta *En dag* frå albumet *Passe Gal* er eit godt døme på dette. *En dag* er ein rockelåt med gitarsoloar som er plasserte langt framme i lydbiletet og eit akkompagnement som skil seg frå det viseprega lydbiletet ein kunne høyra i starten av karrieren. På låta *Du og eg* frå same album, fungerer gitaren som eit slags klangteppe, ein effekt gitaristen skaper ved utstrakt bruk av delay og klang. Chorus<sup>31</sup> er ein effekt som eg forbind med 80-talet. På låta *Bruk deg* høyrer ein tydeleg denne effekten i bruk. Tittelkuttet *Passe gal* opnar med ein gitarlyd som er overeksponert til det ugjenkjennelege ved hjelp av effektane delay og flanger.<sup>32</sup> Denne gitaren fungerer som eit motorisk og rytmisk driv gjennom store deler av låta.

Kleive nytta mange stadar ulike keyboard framfor piano, noko som også var med på å gje eit meir elektrisk lydbilete. Framveksten av dei digitale keyboarda gjorde at ein fekk eit stort utval av nye lydar. Dette pregar lydbiletet og det musikalske uttrykket. På låtar som *Du og eg* og *Passe gal* kan ein høyra korleis ein har nytta keyboard til solopartia midt i låtane.

Bruk av fretless bass<sup>33</sup> på delar av albumet *Passe Gal* er med på å gi eit særeige preg på lydbiletet. Særskilt er det framtrekande på låta *Bruk deg*.

---

<sup>31</sup> Effekten chorus nytta på gitar kan opplevast som om det er fleire gitarar som spelar det same samtidig. Effekten legg til ein repetisjon av signalet (delay) 20 til 40 ms etter direktesignalet. I tillegg blir signalet sendt gjennom ein tonemodulator (pitch shifter) som endrar frekvensen til lydsignalet (White, 2000; Brice, 2001).

<sup>32</sup> Effekten flanger er bygd opp på same måte som chorus (sjå fotnote, Chorus). Flanger gir ein meir utprega effekt fordi tonemodulatoren (pitch shifter) påverkar direktesignalet i større grad (Brice, 2001).

<sup>33</sup> Fretless bass er ein elektrisk bassgitar utan bånd montert på halsen. På same måte som ein kontrabass har ein moglegheit til glissando-bevegelsar. Anslaga blir mjukare sidan strengane ikkje treff eit bånd av metall som bryt strengen sine svingningar.



Frå om med albumet *Passe Gal* får korarrangementa større plass i lydbiletet og er ikkje lenger enkle to- eller trestemte arrangement. Kor på albuma fungerer som motstemmer og underlag som byggjer rundt vokalen i staden for å fylgja melodien sin rytmikk og linjeføring.

Frå og med albumet *På Leit* endrar trommelyden seg gjennom utstrakt bruk av effektar. Bruk av gate<sup>34</sup> på trommene skaper ein særeigen trommelyd som eg forbind med 80-talets lydideal. Dette er særskilt framtrедande på skarptromma, men også på tammar. Meir bruk av klang på skarptromma og tammar er ein anna effekt som blei nytta på dette albumet. Også det å blanda eller erstatta trommene med elektroniske trommelydar var ein effekt som skulle prega Eidsvåg sine produksjonar i siste halvdel av 80-talet. På opningslåta *Nå ser eg solå (På Leit)* har ein erstatta lyden av tammar med elektroniske lydar.

Som motvekt til det elektroniske og elektriske lydbiletet finn ein saksofon. På albumet *Passe Gal* var baryton, alt og tenorsaksofon nytta. På utgivinga *På Leit* medverka Bendik Hofseth på saksofon. Hans særeigne tone skal komma til å prega Eidsvåg sitt lydbilete på utgivingar dei neste 15 åra.

### ***Frå rock til pop***

På *Dansere i Natten* skifta ein igjen ut bandet, og Iver Kleive var einaste attverande muskar som også medverka på dei føregåande albuma. Eidsvåg fortel at han nytta Frode Alnæs, Geir Holmsen, Bjørn Jensen og Kjetil Bjerkestrand som konsertband. Muskarane fekk så stor innflytelse på artisten sitt musikalske uttrykk at han også ynskte å nytta dei i studio (Eidsvåg, 2011). Erik Hillestad sette saman det førre bandet til artisten, men etterkvart blei konsertverksemda så viktig for artisten at han sette premiss for kva muskarar han ville nytta på plateinnspelingane (Hillestad, 2010).

Rockegitaristen Freddy Lindquist blei bytta ut med Frode Alnæs, ein gitarist med eit heilt anna musikalsk uttrykk. Alnæs var på den tida kjent frå jazzband som Masqualero og som popgitarist i det nystarta bandet Dance With A Stranger. Alnæs sitt gitarspel på dette albumet vil eg halda fram som eit viktig element som gjer at produksjonen skil seg frå tidlegare innspelingar. Eivind Aarset fylgde seinare opp i same tradisjon som Alnæs på utgivingane utover 90-talet.

---

<sup>34</sup> Sjå Gate, punkt 1.4.6

Måten låtmaterialet blei utforma på gjer at arrangementa på *Dansere i Natten* skil seg frå albuma Eidsvåg tidlegare hadde gitt ut. Hillestad fortel at Eidsvåg tidlegare kom med uferdige låtar som han, artisten og musikarane arrangerte ut i fellesskap. Til innspelinga av *Dansere i Natten* kom artisten med meir strukturerte og ferdigskrivne låtar og med antydingar til forspel (ibid.). Om ein studerer arrangement og instrumentering kan det verka som om ein høyrer meir av komponisten i låtane. Med det meiner eg at det er enklare å høyra for seg at Eidsvåg har skrive materialet på gitar og presentert det for eit band som har tatt utgangspunkt i sjølve låtane. Introar, mellomspel og melodiske parti er meir bygde opp rundt det melodiske materialet enn det som var tilfelle på tidlegare utgivingar. Dei tydelege referansane til rock og blues er meir eller mindre borte på dette albumet, og akustisk gitar er tilbake igjen i lydbiletet slik som var tilfelle på albuma i den førre perioden.

Sjølv om eg hevdar at låtane og arrangementa har fått eit poputtrykk, meiner eg å høyra at ein framleis er i same tidspoke og at produksjonen fylgjer opp dei førre utgivingane. Med albumet *Dansere i Natten* blir bruken av effektar tatt enda lenger. Det var ein annan tekniskar som hadde ansvaret for denne produksjonen, noko som gjorde at miksen av albumet fekk eit anna sluttresultat. Dette er omtala i analysekapitlet.<sup>35</sup>

Albumet *Vertigo* var oppfylgjaren til *Dansere i Natten*, og byggjer på fleire av låtane vidare på det lydbiletet ein skapte på dei førre utgivingane. Med det meiner eg at ein framleis har eit tett pakka lydbilete der ein høyrer lyden av digitale keyboard, effektprosesserte trommer og intrikate korarrangement. Døme på dette er låtar som *Ingen vei tilbake* og *For fort*. På låtar som *Ditt møte med deg* og *Barnemenneske* høyrer ein eit meir akustisk lydbilete som gir ein forsmak på det uttrykket ein skapte på dei neste albuma. På *Vertigo* var ein på jakt etter eit opnare lydbilete og valte Rainbow Studio som innspelingsarena. I tillegg til gode studiofasilitetar og tilgang til betre utstyr, framheva Hillestad tekniskar Jan Erik Kongshaug<sup>36</sup> som ein viktig årsak til å skifte studio (ibid.).

Men da vi gikk over til Rainbow så var det litt mer pga utstyret og muligheter som det gav, og da hadde Bjørns potensial økt såpass bra markedsmessig at det var råd til det (ibid.).

---

<sup>35</sup> Sjå kapittel 4.5

<sup>36</sup> Jan Erik Kongshaug blei på 70-talet verdskjent som tekniskar på utgivingar av blant andre Jan Garbarek og Terje Rypdal på det tyske plateselskapet ECM (Discogs. 2011).

Albumet *Tatt av Vinden* sette eit slags punktum for 80-tals lydbiletet då det kom ut i 1990. Eidsvåg gav Sverre Erik Henriksen forholdsvis frie tøyler då han skulle produsera albumet (Eidsvåg, 2011). Sjølve produksjonen meiner eg er ei vidareføring av lydbiletet Erik Hillestad skapte på 80-talet, men mykje av det elektroniske lydidealet er borte. Med denne utgivinga er ein tilbake til akustisk trommelyd, færre digitale lydar frå keyboard og mindre effektbruk. Det kan verka som at ein på 80-talet nytta dei nye digitale moglegheitene for alt det var verdt, men etterkvart så avgrensa ein bruken for å venda tilbake til den opphavlege lyden av instrumenta. ”Man eksperimenterte jo i hytt og pine fordi man hadde alle muligheter”, seier Hillestad om bruken av dei nye digitale verktøya (Hillestad, 2010).

Frå og med albumet *Tatt av Vinden* får gitaren enda større plass i lydbiletet. Eg nemnte tidlegare at gitarist Eivind Aarset fylgde opp gitarspelet til Frode Alnæs. Begge gitaristane har bakgrunn i pop og jazz, noko som skil seg frå det rocka uttrykket til Freddy Lindquist. Aarset hevdar at Frode Alnæs har vore ei inspirasjonskjelde (Dreyer, 1995). Gitaristen er kjent for å skapa lydlandskap gjennom bruk av delay. På dei tidlegare produksjonane nytta ein ofte ein lyd frå eit keyboard for å skapa eit stort stereobilete. Ved hjelp av delay og klang i stereo får gitaren no denne rolla på mange av låtane.

Den første skiva hvor jeg begynte å skjønne hvordan man skal jobbe med delayer, var Dagsland-skiva ”Seculum Seculi”, og det var et kjempekick. Den neste gangen var på ”lav sol høy himmel” med Anne Grete Preus. Jeg føler at jeg etter hvert fikk gjort det til mitt format (Dreyer, 1995:34).

Aarset medverka på seks album. Børge Petersen-Øverleir, som overtok som gitarist bygde vidare på Aarset sin spelestil. Han seier fylgjande om Aarset sin påverknad:

Jeg hørte på alt Eivind Aarset gjorde, og planka alt. Til slutt fant jeg ut at dette går jo ikkje an. Det er jo helt ute (Patey, 1996:23).

### **3.2.3 Tredje periode 1992-2006**

Det store gjennombruddet for artisten Bjørn Eidsvåg kom tidlig på 90-tallet i kjølvannet av *Alt du vil ha*. Albumet *Til alle tider* – som var innledningen til et langt og særdeles vellykket samarbeid med produsenten Håkon Iversen – solgte 50 000. Men det var med den neste platen det virkelig smalt. *Allemannslund* (100 000 solgte) gjorde presten til popstjerne, og hovedgrunnen var en uforskammet fengende melodi med en enkel tekst på grensen til det banale: «Shalala» (Eggum m.fl., 2005:157).

### ***Album og produsent***

Eg har valt å starta Bjørn Eidsvåg sin tredje periode då Håkon Iversen overtok jobben som produsent med albumet *Til Alle Tider* i 1992. Artisten fortel at han ville at *Til Alle Tider* skulle vera eit samanhengande konseptalbum.

Jeg ville at *Til Alle Tider* skulle være et konseptalbum som hang sammen tekstmessig og musikalsk, hvor den ene låten vokste ut av den andre, og her visste jeg at Håkons lekne og kreative musikalitet ville komme meg til gode og det gjorde den (Eidsvåg, 2011).

Iversen hadde lagt ned mykje arbeid i forkant av innspelinga. Både produsent, artist og plateselskap var sikre på at albumet skulle bli ein suksess (Iversen, 2010). Då plata kom ut fekk den lunken mottaking og dei store salstala uteblei. Iversen innsåg i ettertid at *Til Alle Tider* mangla to faktorar som seinare skulle visa seg å vera ei sikker oppskrift på suksess; eit album skulle innehalda ein låt med hitpotensiale og ein stor og episk låt (ibid.). Den etterfylgjande turneen var heller ingen suksess, noko Eidsvåg gav managementet ansvaret for. Artisten meinte selskapet ikkje prioriterte han nok og at turneen var dårleg planlagt. Dette førte til at han braut samarbeidet med managementet og overtok all planlegging av konsertverksemda sjølv (Svendsen, 2007).

*Til Alle Tider* blir meir utførleg presentert i analysekapitlet.

*Allemannsland* (1993) blei eit resultat av at *Til Alle Tider* ikkje blei godt mottatt.

Etter denne plata som krevde veldig mye og som på sett og vis floppa i forhold til hva vi forventet oss av denne produksjonen, fikk jeg behov for å gå tilbake til mine røtter, ved å spille inn en plate live i en kirke, uten klikk eller noen form for programmering – som det var mye av på *Til Alle Tider*. Jeg ville på sett og vis hjem og til omstendigheter jeg syntes jeg taklet bedre enn superhippe studioer, hvor jeg var litt fisk på land og synes eg mistet for mye av kontrollen (Eidsvåg, 2011).

Med *Allemannsland* gjorde ein store endringar; innspelingsarenaen blei bytta frå studio til eit kyrkjerom, tekstane endra seg til meir bibelsk innhald, det detaljrike og gjennomproduserte lydbiletet blei til eit ope lydlandskap. I etterkant av utgivinga drog Eidsvåg ut på ein omfattande kyrkjeturne der han samarbeidde med lokale kor på kvar konsert.

*Allemannsland* blir meir utførleg presentert i analysekapitlet.

*Landet Lenger Bak* (1995) inneheldt ei blanding av nye låtar og nyinnspelingar av gammalt materiale. Den nyskrivne *Skyfri himmel* skulle visa seg å bli ein av Eidsvåg sine mest populære låtar. Det eldre materialet er henta frå ulike album, heilt tilbake til hans andre utgiving *Bakerste Benk*.

*På Svai* (1997) blei spela inn på ei hytte som blei gjort om til innspelingslokale. Produsent Håkon Iversen fortel at Bjørn Eidsvåg sjølv har vore den som har hatt tankar kring det å prøva ut nye innspelingsarenaer. "Han var ikke veldig glad i studioprosessen og prøvde å finne en arena han kunne være mest mulig rolig under innspillingen" (Iversen, 2010). Den same tankegangen låg til grunn då han valte ein låve som innspelingsarena til albumet *Pust* i 2008.<sup>37</sup>

Hytten var også en reaksjon på kirken igjen. La oss gå inn i et enda mindre rom. La oss gjøre det tett og lite, men fortsatt ha en stor himmel. Der var det blant annet store låter som *Tapte gylne stunder*. Og det synes jeg også ble en veldig kul skive (ibid.).

Frå og med 1997 vart selskapet Quint medansvarleg for utgivingane til Eidsvåg. Quint er eit selskap der Eidsvåg sjølv er storaksjonær og som driftar alt av utgivingar, booking og konsertverksemd. I 1999 blei selskapet Petroleum Records etablert som eit uavhengig selskap som representerte artisten (Quint, 2011). Bortsett frå distribusjon, har Eidsvåg no kontroll over alle rettigheitar og utgivingar, samt konsertverksemda.

*Tapt Uskyld* (1999) blir i Norsk Pop & Rock Leksikon omtala som "hans mest krevende, og dermed også minst kommersielle på mange år" (Eggum m.fl. 2005:157). I Dagbladet sin anmeldelse av albumet skreiv Håkon Moslet at *Tapt Uskyld* aldri ville bli meir enn ei halvgod plate (Moslet, 1999). Det har blitt ei vandrehistorie at Moslet blei ringt opp frå ein fest og fekk i klar tale høyra at Eidsvåg og bandet slett ikkje var einig i denne plateanmeldinga.

Bjørn Eidsvåg har en meget jevn katalog å se tilbake på, men for låtskriveren Eidsvåg har ikke 90-tallet vært noen oase. Vi må tilbake til 1992 og «Til alle tider» for å finne Eidsvågs siste utgivelse av virkelig varig verdi. Eidsvågs siste album er stemningsmessig ikke ulik nettopp «Til alle tider». «Tapt uskyld» er kompromissløs i sin lavmæltet (ibid.).

*Tålt* (2002) er Eidsvåg sin største kommersielle suksess med over 220.000 selte eksemplar, (Quint, 2011) og låg 33 veker på VG-lista (VG, 2010). Låta *Mysteriet deg* som han song i

---

<sup>37</sup> *Pust* er omtala i punkt 3.2.4. Albumet er ein del av analysen i kapittel 4.

duett med den svenske artisten Lisa Nilsson er truleg mykje av grunnen til dette. Låta gjekk i høg rotasjon på radio og vant spellemannprisen for årets låt. Lisa Nilsson sitt album *Små Rum* frå 2001 blei relansert i Noreg som eit resultat av suksessen med albumet *Tålt*.

*Tålt* blei i 2004 fylgt opp av albumet *En Vakker Dag*. I utgangspunktet skulle Eidsvåg sjølv produsera dette albumet.

Musikerne opplevde at de fikk utydelige og ulne signaler fra Bjørn om hva han ønsket seg, om hvordan han ville at musikken skulle være. Bjørn syntes det var vanskelig å uttrykke hva han ville ha. Han opplevde seg tidvis motarbeidet (Svendsen, 2007:271).

Det oppsto problem under innspelinga og Eidsvåg innsåg at han trong hjelp til det produksjonsmessige. Håkon Iversen blei spurt om å produsera albumet. Han takka ja til jobben, men sette krav til at heile bandet skulle stå som produsentar sidan alle allereie hadde bidratt under innspelinga (Iversen, 2010). I biografien om artisten kan ein lesa at diskusjonen omkring produsentrettigheitar kom opp på ny i NRK sin garderobe. Dette var få minutt før Eidsvåg skulle lansera plata på tv-programmet Først & Sist med Fredrik Skavlan som programleiar. Musikanane ville ha bekrefting på at dei fekk det dei meinte å ha krav på, produksjonsrettigheitar. Artisten svara at dette kravet kunne han ikkje gå med på, i så fall var samarbeidet slutt. ”Så forsvinner han inn til Skavlan. Applausen runger. Bjørn flirer og spøker og snakker uanstrengt med programlederen om den nye plata” (Svendsen, 2007:279).

Etter albumet *En Vakker Dag* blei produsentjobben gitt til Jørn Christensen. Han produserte albumet *Nåde*, det fyrste på 14 år som ikkje var produsert av Håkon Iversen. Christensen er kjent som produsent for blant anna deLillos og som medlem i bandet CC Cowboys. Låta *Floden* med Elvira Nikolaisen som duettpartner er eit kjent kutt frå denne utgivinga.

Eidsvåg gav også ut to livealbum i denne perioden. *Hittil og Littil* (2000) er ei innspeling frå den omfattande turneen som fylgde i kjølevatnet av *Tapt Uskyld*. *Skyfri Himmel* (2004) er eit livealbum som blei gitt ut i Danmark i anledning ein turne Eidsvåg og bandet hadde i nabolandet.

### *Tilbake til røtene*

Om eg skulle dela inn Eidsvåg sine musikalske periodar utelukkande etter musikalsk stil, hadde albumet *Til Alle Tider* vore plassert i den førre perioden. Albumet er musikalsk ei slags avslutning på utgivingar prega av gjennomarbeidd låtmateriale. Grunnen til at eg likevel har valt å starta hans tredje periode med denne utgivinga er fordi det var med dette albumet Håkon Iversen overtok som produsent. Han framheva albumet som avgjerande for uttrykket ein skapte på *Allemannsland*.

Den har solgt absolutt dårligst kanskje. Fikk jo rett og sett juling. Vi gikk rett i tenkeboksen, hadde ikke regnet med dette. Jeg husker godt da vi satt og hørte på resultatet, vi syntes vi hadde gjort et ordentlig godt arbeid. Man spiller opp for alle som har vært med; plateselskap, presse og alle bare syntes det var så tøft. Det var gjennomarbeidet og ingenting var tilfeldig, det var tenkt og det var villet. Man ble tatt med på en reise, det var jo intensjonen. Han prøvde vel også på livebiten å følge opp dette litt kunstneriske. Hadde blant annet med en danser og Helene Vikstrøm og Arne Nøst på scenografi og dette fungerte ikke helt i lille Norge når man kom på en liten kulturhusscene. Der var det urbant og kanskje fremmed for de som hadde hørt Bjørn før. Det var litt for ambisiøst, det gikk heller ikke så bra. Det kom stadig tilbake "Hvor har det blitt av Kirke-Bjørn" (Iversen, 2010).

Låtane på albumet *Allemannsland* er i visetradisjon, meir enn pop og rock og minner om dei ein finn i hans fyrste musikalske periode. Utrykket ein skapte på dette albumet ser eg på som eit utgangspunkt for albuma som blei gitt ut dei neste femten åra.

Sjølv om ein på denne utgivinga har fjerna seg frå det gjennomproduserte poputtrykket er det særskilt eit element ein kjenner igjen frå dei førre albuma. Det gitarbaserte lydlandskapet som blei skapt av elektrisk gitar har framleis stor plass i lydbiletet. Gitaren er det harmonisk berande instrumentet.

Høyrer ein på dei andre instrumenta i lydbiletet, har det derimot skjedd ei stor endring. Gjennom Hillestad sin "rockeperiode" og den påfylgjande "popperioden" var slagverk eit framtrедande element. Utover 80-talet eksperimenterte ein med trommelyden ved hjelp av effektar og programmerte lydar. På *Allemannsland* presenterer ein det trommespelet som skal bli gjeldande for Eidsvåg sin musikalske stil i ei årrekkje; eit perkusivt trommespel med utstrakt bruk av hender og vispar. Dette gir eit mjukare anslag og ein får ikkje same distinkte lyd som ein gjer ved bruk av trommestikker. Bruk av eit kor framfor få koristar gir meg assosiasjonar til bedehus og lovsongstradisjonen eg omtala i den fyrste musikalske perioden.

Kontrabass kjem inn som eit nytt musikalsk element i denne perioden. Kontrabass har ein mindre definert tone enn ein elektrisk bass, grunna at lyden blir forma i instrumentet sin resonanskasse.

På denne og den neste utgivinga finn ein ei rekkje musikarar som medverka under innspelinga.<sup>38</sup> Tanken var at ein skulle velja musikarar ut frå kva lydbilete ein ville skapa (ibid.). Ikkje sidan dei to fyrste albuma har det vore så mange involverte musikarar på eit album. Dette skaper variasjon grunna ulik musikalsk tilnærming til låtmaterialet. Likevel meiner eg valet av gitaristar gjer at dei heilt store musikalske ulikskapane uteblir. Eivind Aarset og Børge Petersen-Øverleir har ein svært lik spelestil og lydidealet deira er så likt at det er vanskeleg å høyra kven av dei som spelar på dei forskjellige låtane.

Bjørn Eidsvåg fortel at dette uttrykket ein skapte i starten av 90-talet sette standard for utgivingane dei neste åra.

Jeg synes jeg kom hjem på et uttrykk jeg følte meg hjemme med på live-platen "Allemannseie" (92) som vi spilte inn live i Kampen Kirke. Jeg er ikke helt komfortabel med studiomåten å gjøre plater på, og dette har faktisk preget mye av det jeg har gjort siden den gangen. '80-tallet var definitivt over, med sine triggete trommer og overdreven bruk av digitalklang, chorus og ekko. Og så fikk vi portable, digitale studioer. Og vi fulgte opp "Allemannseie"-tankegangen med å prøve å rendyrke den raske prosessen som ligger til grunn for en live-innspilling. Der er det forarbeidet som er viktig. Det å spille låtene live for å la de få et naturlig uttrykk (Graf, 2010: 22).<sup>39</sup>

På dei to påfylgjande albuma nytta ein erfaringar frå albumet *Allemannsland*.

Instrumenteringa som tok utgangspunkt i standard bandbesetning blei gjeldande for Eidsvåg sitt musikalske uttrykk. Det detaljerte lydbiletet blei bytta ut med eit ope og gjennomsiiktig lydlandskap. Med ope lydbilete meiner eg at instrumenteringa er enkel og at det ikkje er gjort ei rekkje pålegg i ettertid. Dette gjer at ein til ei kvar tid kan skilja ut dei ulike lydkjeldene. I denne perioden vende ein tilbake til den innspelingsforma som var vanleg i starten av dei to føregåande periodane; å spela inn mest mogleg live. Albumet *Landet Lenger Bak* (1996) er spela inn i eit studio, men ein ville likevel nytta denne innspelingsforma.

---

<sup>38</sup> Gitarist Eivind Aarset og bassist Geir Holmsen danna grunnstamma i bandet på utgivingane *Allemannsland*, *På Svai* og *Landet Lenger Bak*. Aarset og Holmsen, i tillegg til Ottar Nesje og Rune Arnesen (trommer) var sentrale både i studio og under konsertar i denne perioden.

<sup>39</sup> Forfattaren omtalar albumet *Allemannsland* feilaktig som "Allemannseie".



Så på *Landet lenger bak* er de fleste sangene tatt opp på den måten at så mange som mulig av grunninstrumentene er tatt opp samtidig. Og Bjørn synger. Det er veldig viktig.  
(Teknikar Truls Birkeland om innspelinga av *Landet Lenger Bak*. Brekke og Homble, 1997:31).

Bjørn Eidsvåg spela sjølv akustisk gitar på sine tre fyrste utgivingar. På *Landet Lenger Bak* er gitaren hans igjen tilbake som berande element. Dette høyrer ein tydeleg på låta *Livskåte fuglar*. Eidsvåg sin gitar har dei neste ti åra blitt ein viktig del av hans musikalske stil. Truls Birkeland, som var teknikar på denne innspelinga, meinte artisten spelar svært bra. ”Be Eivind om å spille på den måten, og han har ikke sjangs” (Brekke og Homble, 1997:33).

Håkon Iversen omtalar innspelinga av *Tapt Uskyld* (1999) som ein ny type innspelingsprosess, der musikarane møttest over lengre tid og spela inn del for del av albumet. Albumet har eit nytt lag musikarar i bandet<sup>40</sup>, men fylgjer opp dei førre utgivingane når det gjeld stil og uttrykk. Det finst ikkje tangentinstrument på denne utgivinga, noko som tar Eidsvåg sitt gitarbaserte uttrykk enda eit steg vidare. Strykeinstrument er nytta, men ikkje slik som var tilfelle på dei fyrste albuma. Dei fungerer ikkje som solistiske eller melodiske instrument, men som akkordinstrument der det er arrangert ut eit strykearrangement over låtane sitt akkordgrunnlag.

På albuma *Inn For Landing* og *Bakerste Benk* nytta Eidsvåg kvinnelege vokalistar. Ikkje på over 20 år gjorde han det same igjen. På albuma *På Svai* og *Tålt* henta han igjen inn kvinnestemmer i lydbiletet. Dette har han gjort ved jamne mellomrom på utgivingane i ettertid. Elvira Nikolaisen og Simone Larsen medverka på albumet *Nåde* (2006). På hans siste utgiving nytta han både kvinnelege og mannlege vokalistar, der ein får høyra Ingrid Olava, Thomas Dybdahl og Sondre Bratland som duettpartnarar.

### ***På veg ut av viseland***

Med utgivinga av *Nåde* i 2006 hadde Bjørn Eidsvåg eit ynskje om å fornya lydbiletet. Han fekk difor Jørn Christensen til å produsera dette albumet.

---

<sup>40</sup> Grunnstamma i bandet var Børge Petersen-Øverleir på gitar, produsent Håkon Iversen på bass og Anders Engen på trommer. På dei to påfølgjande albuma medverka Bengt Egil Hanssen på tangentar. På utgivinga *Nåde* spela Jørn Christensen, Håkon Iversen og Anders Engen tangentar.

Jørn valgte jeg da jeg ville ha et renere, litt mer rocka uttrykk. Jeg var trøtt av vår musikalske forsiktighet – visper, store gitarklangflater, myke koringer og det latinsofte preget vi hadde. Jeg tenkte Jørn var den rette mannen til å hjelpe oss litt ut av det uttrykket (Eidsvåg, 2011).

Eg opplever lite skilnad på denne produksjonen i forhold til dei føregåande. Både Iversen (2010) og Engen (2011) uttalar at Christensen likte det lydbiletet bandet hadde skapt og nytta dette som utgangspunkt for produksjonen. ”Håkon, Børge og jeg spiller sånn vi alltid har brukt å gjøre på Christensen sin” (Engen, 2011). Den same oppfatninga hadde Dagbladet sin musikkjournalist, som omtala det han kallar ”Eidsvåg-soundet” i sin anmeldelse av *Nåde*.

Marginalt skarpere kant enn sist, kanskje, men selv ikke en så god produsent som Jørn Christensen klarer annet enn å smålugge litt i det patenterte, trygge og noe temposvake Eidsvåg-soundet. Det gir en følelse av gjenbruk og hørt-det-før, men også av trofasthet og gjenkjennelsens trygghet (Bakke, 2006).

Det var først med den neste utgivinga at Bjørn Eidsvåg for alvor fekk eit nytt musikalsk uttrykk.

### **3.2.4 Fjerde periode 2008-**

#### ***Album og produsent***

Albumet *Pust* kom ut i 2008 og blei ingen stor salssuksess. Om ein samanliknar dette med dei tidlegare periodane, ser ein at det var den andre utgivinga Erik Hillestad produserte som selte godt. Akkurat det same var tilfelle med Håkon Iversen sine produksjonar, det var den andre plata som hadde gode salstal. *Pust* er det fyrste albumet på mange år som ikkje selte over 100.000 eksemplar. Studerer ein plasseringar på VG-lista, så ser ein at *Tålt* låg 33 veker på lista i 2002, *En Vakker Dag* hadde 32 vekeplasseringar i 2004 og *Nåde* låg 22 veker på lista i 2006. *Pust* låg totalt 14 veker på VG-lista (VG, 2010).

*Pust* blir meir utførleg presentert i analysekapitlet.

*Rundt Neste Sving* (2010) er Bjørn Eidsvåg sin siste utgiving. Artist, låtskrivar og gitarist Thomas Dybdahl produserte dette albumet.

Thomas er hittil den produsenten jeg har latt få ha størst innflytelse på en plate og på mine låter, det pga min grenseløse beundring for fyrens musikalitet og hans egne plater (Eidsvåg, 2011).

Albumet selte 150.000 eksemplar på under ein måned og er den utgivinga som har selt mest på så kort tid (Quint, 2011). *Rundt Neste Sving* blir difor nok ein gong det andre albumet frå ein periode som har høge salstal.

### ***Tilbake til 70-talet***

Etter mange år med eit fast band bestemte artisten og plateselskapet at ein med albumet *Pust* skulle skifta ut heile bandet for å skapa eit nytt lydbilete. Bjørn Eidsvåg seier sjølv om dette skiftet at han hadde lyst å nytta yngre musikarar som var ferske i hans samanheng (Eidsvåg, 2008). Produsent Anders Engen som hadde spela trommer for Eidsvåg i ei årrekkje, overlet trommestikkene til Erland Dahlen. Han kora og spela sjølv noko perkusjon og gitar. Børge Petersen-Øverleir frå den gamle bandsamansetninga kom likevel inn heilt i slutten av innspelinga og medverka på gitar og mandolin på nokre låtar. Gitarspelet til Geir Sundstøl har stor plass i lydbiletet på både denne produksjonen og den neste. Det same er tilfelle med spelet til David Wallumrød, som trakterer tangentar på innspelingane og har ein anna instrumentpark enn det som har vore nytta på dei førre innspelingane. Han nytta ulike analoge tangentinstrument, noko Eidsvåg synest kler låtane godt (ibid.).

Då Erik Hillestad overtok som produsent hadde han ein tanke om at innspelingane skulle bli meir live. Den same tankegangen hadde Håkon Iversen ved utgivinga av albumet *Allemannsland*. Når Anders Engen skulle produsera *Pust* låg same utgangspunktet til grunn; albumet skulle bli meir live enn dei førre utgivingane.

Vi ønsket å gjøre platen så live som mulig. Altså ikke dette med at man forbereder og kanskje har noen grunnmur i form av klikktrack. Her tenkte man det bare som en konsert. Slik at vi møttes en gjeng og øvde og spilte til vi hadde en versjon hvor vi syntes det var fint. Og da går det an å bare telle opp i rommet og late som man har en konsert med alt dette som heter overhøring. Det er det som da skjer når du gjør en sånn liveting, det er begrenset hva du kan gjøre etterpå. Du må tenke dynamikken der og da (Engen, 2011).

I forkant av innspelinga av albumet *Pust* presenterte Eidsvåg låtskisser for Engen. Produsenten laga seg litt tankar om instrumentering, men det var viktig at han skulle laga arrangementa i samarbeid med bandet. Før innspelinga av *Rundt Neste Sving* var ein igjen tilbake til den arbeidsforma artisten hadde hatt med Håkon Iversen; Eidsvåg sente skisser til produsenten som sente arrangementsidear tilbake.

Jeg dro på hytta og var der 14 dager. Hver dag skrev jeg én låt som jeg så sendte til Thomas via min Iphone. Neste dag sendte han tilbake sine forslag til instrumentbruk og arrangementer. Og det formet måten jeg skrev neste sang på (Johnsen, 2010).

Det kan høyrast ut som om Bjørn Eidsvåg beveger seg tilbake i tid, til den musikalske stilen han hadde under den fyrste perioden. Instrumenteringa er med på å gje assosiasjonar til 70-talet. Digitale keyboard er bytta ut med orgel, akustisk piano og rhodes. Stilistisk har tangentspelet referansar i gospel og tensingtradisjon. Særskilt minner pianospelet om Dag Arnesen sin spelestil på albumet *Endelig Voksen*.

Elektrisk gitar, ofte med utstrakt bruk av klang og delay har kjenneteikna utgivingane dei siste to tiåra. Ein høyrer no gitarar som ikkje er klanglagte. Dobro, mandolin og steelgitar har fått mykje plass i lydbilete. Akustisk gitar har gjennom det siste tiåret ofte vore spela av Bjørn Eidsvåg sjølv. På desse albuma er det for det meste gitaristane som spelar akustisk gitar, dette meiner eg å høyra i måten instrumentalistane spelar på. Ein må tilbake til dei tre fyrste utgivingane for å finna like mykje bruk av akustisk gitar.

Solistisk tar ein lyttaren tilbake i tid. På låta *E du den du e (Pust)* høyrer ein tostemt gitarsolo som minnar om soloen på *Kvifor har du så lita tru* frå albumet *Passe Gal*. Solistiske parti er generelt enklare melodisk enn det som har vore tilfelle dei siste tiåra. Det same er tilfelle med kor. Vokalharmoniseringa er enkle to- og trestemte arrangement som gir assosiasjonar til Eidsvåg sine to fyrste album.

På albumet *Rundt Neste Sving* har ulike strengeinstrument fått enda meir plass i lydbiletet, særskilt gjennom Geir Sundstøl sitt spel på pedalsteel. Banjo, mandolin, dobro akustisk og elektrisk gitar har også stor plass. Med unntak av banjo finn ein dei andre strengeinstrumenta også på albumet *Pust*. Banjo er ikkje eit nytt instrument i lydbiletet på ein Eidsvåg-produksjon, men ein må heilt tilbake til artisten si aller fyrste utgiving for å finna igjen instrumentet.

Den store forskjellen er at Børge ikke er med på denne plata. Det er vel den første plata på mangfoldige år. Men det er ikke noe dramatisk bak dette valget, og det skjedde litt tilfeldig. Det har seg utspring i at Thomas spiller gitar selv. Og så er Geir Sundstøl der. Så vi ønsket å hente inn Børge på de tingene han er best på – de store flatene, swell-gitarer og atmosfæriske lyder. Men så ble det ikke behov for disse tingene da plata tok en annen retning (Graf, 2011:23).

*Rundt Neste Sving* har ikkje det same livepreget som *Pust*. Det kan høyrast ut som om grunnkompet er spela inn live, men at ein har gjort fleire pålegg i ettertid. Vokalen er lagt på i ettertid i PUK Studio i Danmark (Rundt Neste Sving, 2010). Dette kan vera ei av årsakene til at eg ikkje opplever denne utgivinga like live som den førre.

## 4. Analyse

---

### 4.1 Om analysen

I dette kapitlet er målet å analysere album frå dei ulike periodane til Bjørn Eidsvåg. Eg vil analysere to album frå dei tre fyrste musikalske periodane og eit album frå den siste perioden.

#### 4.1.1 Utveljing og metode

Albuma er valt ut frå fylgjande kriterium:

Albuma i kvar musikalske periode skal vera produserte av same produsent.

Albuma i kvar periode skal vera ulike når det gjeld musikalsk uttrykk.

Analysen vil i stor grad basera seg på auditiv analyse.<sup>41</sup> Modellane og omgrepa eg presenterte i det fyrste kapitlet vil bli nytta.

#### 4.1.2 Analysen si form

Analysen har fylgjande form:

- Om albumet
- Innspeling
- Miks
  - Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen framme-bak
  - Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen høgt-lågt
  - Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen høgre-venstre

## 4.2 Bakerste Benk

### 4.2.1 Om albumet *Bakerste Benk*

*Bakerste Benk* er Bjørn Eidsvåg sitt andre album. Albumet blei spela inn i Bergen Lydstudio i perioden 31. juli til 11. august 1978 og blei gitt ut same år. I tillegg til å vera produsent var Trygve Thue også tekniskar. ”Jeg var først produsent, og så måtte jeg lære det tekniske fordi jeg ikke var fornøyd med sånn som det ble gjort andre steder” (Thue, 2010). Trygve Thue

---

<sup>41</sup> Auditiv analyse, sjå punkt 1.5.3

hadde i 1978 jobba som produsent i sju år og bygde opp Bergen Lydstudio på slutten av syttitalet. Erik Hillestad var leiar for Kirkelig Kulturverksted og var sjølv tilstades under innspelinga. I biografien om Bjørn Eidsvåg uttalar han at ”Thue løftet materialet himmelhøyt” (Svendsen, 2007:87).

Tekstar og melodiar er skrivne av Bjørn Eidsvåg, bortsett frå tekst på ein låt som Erik Hillestad forfatta. På Eidsvåg sin nettstad blir albumet omtala som ”En samling rockelåter med tekster som innholdsmessig beskuer samfunnet og kirken fra bakerste benk” (Quint, 2010).

#### **4.2.2 Innspeling - Bakerste Benk**

Det er dei same musikarane som spelar på heile albumet, alle kutta er spela inn i same periode og i same studio. Høyrer ein til dømes på trommene på dei ulike låtane, er det lite som tyder på at ein har eksperimentert med ulike trommesett eller variert mikrofonplassering og mikrofontype i stor grad. Thue fortel at han plasserte musikarane i same rom slik at dei kunne sjå kvarandre. Han nytta eit eige trommebur for å unngå overhøyring<sup>42</sup> til andre mikrofonar i rommet (Thue, 2010). At heile albumet er spela inn i ein samanhengane periode, i same studio og med same mikrofonar, meiner eg er avgjerande for at heile albumet lydmessig let ganske likt frå start til slutt.

Thue var veldig opptatt av utstyret som blei nytta under innspelinga.

Man kan ikke gjøre en dårlig opptaksjobb og tro at utstyret vil hjelpe. A er det viktigste, B kan bare følge opp det som allerede er gjort. Dette impliserte også kunnskap omkring forsterkning og isoleringsproblematikk (ibid.).

Under innspelinga av *Bakerste Benk* arbeidde han med ein åttespors opptakar, noko som var ny teknologi i forhold firespors opptak som var vanleg på den tida. Thue fortel at det gav moglegheiter for å kunne tillata seg stereoopptak på trommer og fleire pålegg<sup>43</sup> i ettertid (ibid.). Likevel var ikkje åttespors opptak tilstrekkelig med kanalar til at ein kunne gjera

---

<sup>42</sup> Overhøyring. Når ein tar opp fleire instrument i same rom er ein avhengig av å nytta fleire mikrofonar. Dersom en mikrofon tar opp signalet frå fleire lydkjelder enn det instrumentet det er sett til å ta opp talar ein om overhøyring.

<sup>43</sup> Pålegg er ein forkorting for instrumentpålegg. Det vil det seia innspelingar av eit instrument som blir gjort etter sjølv originalopptaket. Dette er enten nye musikalske element eller ei dobling av eksisterande spor.

ordentlege stereoproduksjonar. Det var fyrst med sekstenspors opptakarar at Thue kunne unngå å ta opp for eksempel trommer og bass på same spor.

Låtane på albumet er enkelt instrumenterte. Med enkelt meiner eg at ein til ei kvar tid kan skilja ut alle instrumenta. Det førekjem ikkje at det er fleire tangentinstrument eller akkompagnerande gitarar som spelar samstundes. Det skjer sjeldan at fleire instrument spelar rytmiske, melodiske linjer på same tid som det er vokal tilstades i lydbilete. Høyrer ein til dømes på låta *Babels tårn*, spelar pianoet melodiske melodilinjor på versa. På refrenga får stryk denne rolla og pianoet går over til å spela akkordar som berre betonar det fyrste og tredje slaget i takta. På denne måten er det ikkje to instrument som får same melodiske rolle. Ein finn heller ikkje mykje pålegg. Thue fortel at grunnkompet beståande av trommer, bass, tangentar og gitar stort sett er spela inn samstundes gjennom heile albumet. På nokre av låtane blei flygel lagt på i etterkant grunna overhøyring frå dei andre instrumenta under opptaket. Dette er også vesentleg for at eg oppfattar låtane som enkelt instrumenterte. Denne enkle instrumenteringa gjer at låtane får eit livepreg. Ein kan førestilla seg at låtane kan spelast live utan at ein treng gjera store endringar i instrumentering eller har behov for eit utal musikarar.

Thue fortel at Eidsvåg kom til studio saman med eit innøvd band. ”Vi gikk rett på og så gikk båndet med en gang og gjerne uten at de vet det. Jeg har mange eksempler på at nulte tagging er den beste, ikke første, for da har du allerede prøvd” (Thue, 2010). Han fortel at når Eidsvåg fyrste gong kom til studio, så spela han låtane frå det fyrste albumet, *Inn For Landing*. Det blei ikkje diskutert så mykje, fordi ”diskusjonen” kunne ein ta i musikken (ibid.). I tillegg til å vera produsent og tekniskar på albumet, medverka Thue som gitarist. Som lyttar sit eg igjen med eit inntrykk av at dei tolv låtane på albumet er svært varierte og at albumet difor ikkje har eit heilskapleg uttrykk og heller ikkje kan plasserast innfor ein type genre. Likevel let albumet lydmessig likt.

Akustisk gitar er på fleire av låtane nytta som rytmisk berande elementet. Gitaren har ein rytmisk funksjon som driv låtane framover.

På albumet er det varierende bruk av trommer, særskilt på låtane som har mest visepreg, som *Se hvor de elsker hverandre*, *Maria*, *Jeg trodde verden ble ny* og *Du har eit liv*. På låtar som har meir bruk av trommer har bassgitaren i tillegg til trommene ei viktig rytmisk rolle. Låtar



som *Babels tårn* og *Jeg gratulerer* har ein rytmiske bassfigur som går gjennom heile låta og skaper framdrift saman med trommene.

Strykarane er stort sett nytta som solo- eller melodiinstrument, og ikkje som akkordinstrument. I mange samanhengar nyttar ein strykarar for å laga eit stryketeppe der dei då lagar ein akkord eller deler av ein akkord. Ein slik måte å nytta strykarane på er vanleg i seinare Eidsvåg produksjonar. På dette albumet har både cello og fiolin stor plass, men då som melodiske instrument.

#### 4.2.3 Miks - Bakerste Benk

##### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen framme-bak***

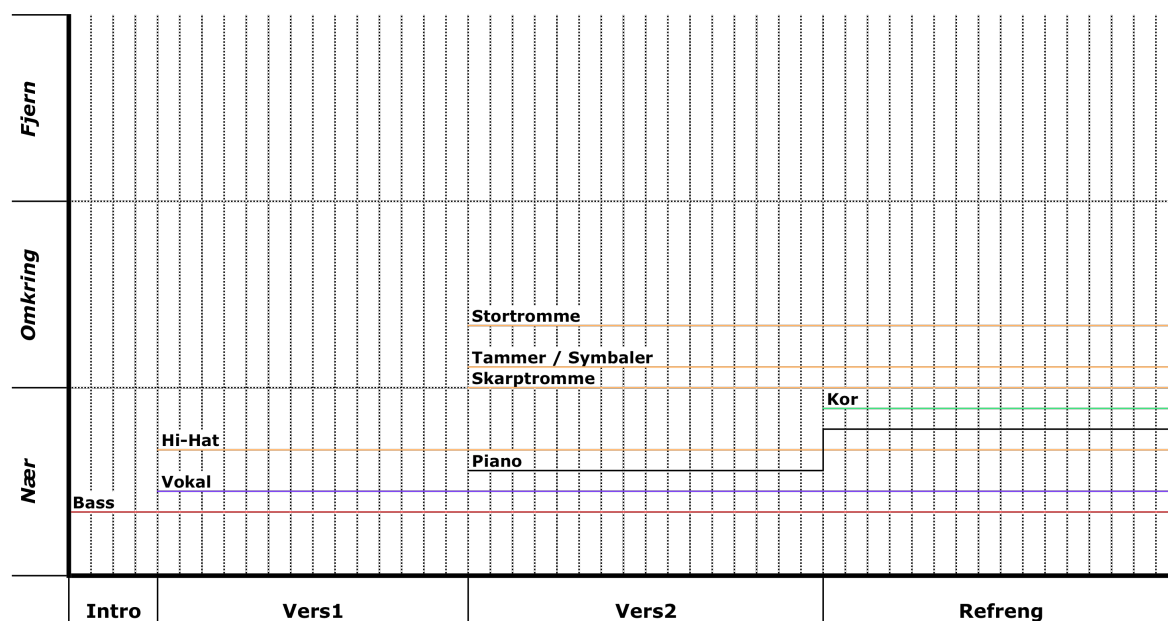
Eg skreiv i delkapittel 4.2.2 at låtane på albumet er enkelt instrumenterte og at ein til ei kvar tid kan skilja ut alle instrumenta i lydbilete. Ein skulle tru at når det er få element, så skulle det vera ynskjeleg å plassera dei ulike instrumenta slik at dei ikkje ligg på same stad langs aksen framme-bak. Ein skulle også tru at det var ynskeleg å plassera dei ulike trommene på same stad på aksen sidan det kan betraktast som eit instrument. Høyrer ein på albumet

*Bakerste Benk* er det ikkje tilfelle. Når eg ser på miks av seinare album vil ein sjå at det endrar seg. Eg kjem tilbake til korleis moglegheitene blir større ved å få fleire spor til rådighet i opptakssituasjonen.

”

Det verste jeg så var når man satt med en kasse øl ved siden av produseren og alt var greit. Jo mer de drakk, jo mer greit var det. Jeg vet at et glass påvirker. Perspektjonen, det at man kan høre hvor det enkelte tingene ligger, det rakner ganske fort med ethvert rusmiddel.  
(Thue, 2010)

Figur 4.2.1: Plassering av lydkjelder i låta *Babels tårn* <sup>44</sup>



I figur 4.2.1 tar eg utgangspunkt i låta *Babels tårn* når eg skjematisk viser kor dei ulike instrumenta er plasserte på aksen framme-bak. Ser ein på miks av heile albumet, vil plasseringa av dei ulike elementa variera. Likevel er framstillinga representativ sidan utgangspunktet for miksen av albumet som heilskap verkar som om å ha same ideal når det gjeld plassering av instrumenta. Det er sparsommeleg bruk av klang. Plassering blir difor gjort ved å justera amplitudeverdien til lydkjeldene.

### Vokal

Vokalen er gjennom heile albumet plassert i nærområdet og er gjennomgåande. Dette gjer at vokalen bryt gjennom lydbilete, men samstundes gjer det at ein ikkje får noko romfølelse og at den ikkje blandar seg med resten av instrumenta. Vokal er eit element som ein ofte er van til å høyra at er klanglagt både i live- og studiosamanheng. Thue fortel at han ikkje hadde moglegheit til kunstig å klangleggja lydkjelder på den fyrste Eidsvåg utgivinga han produserte. For å skapa klang måtte han nytta den klangen som var i rommet. Studio var akustisk neddempa, så denne typen rom hadde ikkje mykje klang (Thue, 2010). Plassering av vokalen i nærområdet er også gjort ved bruk av kompresjon. På spørsmål om Thue sine tankar omkring kompresjon av vokal, seier han at kompresjon blei gjort allereie i opptakssituasjonen.

<sup>44</sup> Figur 4.2.1 tar utgangspunkt i Moylan sin illustrasjon *Distance location graph* (Moylan, 2002:191).

Det har noe med at jeg lærte tidlig at man kan komprimere to til en vokal med en gang. Det er allerede gjort inn. Det er gjort på mikrofon, på line-inn, der ligger det en to-en kompressor med en gang (ibid.).

Kompresjon blei hovudsakleg gjort i sjølve innspelinga og ikkje i miksen. Thue fortel at han allereie under innspelinga visste korleis han ville komprimera vokalen, difor meinte han det var hensiktsmessig å gjera dette allereie under opptak. Thue var opptatt av å ikkje filtrera i ettertid, men bestemte seg tidleg i innspelinga for korleis vokalen skulle låta. Han hadde eit 20-tals mikrofonar som han prøvde ut på den aktuelle vokalisten for å oppnå det beste resultatet. I tillegg til utstyret var produsenten opptatt av vokalisten sin bruk av mikrofonen. Thue fokuserte på at vokalisten aldri skulle syngja rett i mikrofonen, men heller litt på sida av den. Han meinte at vokal har stor spreining og ikkje er veldig retningsbestemt. Ved å syngja litt på sida av mikrofonen vil ein få essensen av stemma og ikkje få med pust og andre vokale lydar som ein ikkje ville ha med på opptaket (ibid.).

Kor varierer frå å vera i bakgrunnen til å vera i framgrunnen. Når eg her omtalar kor omfattar det både andrestemmer og parti der det er fleire songarar. Alt kor på albumet er gjort av andre songarar, det er ikkje gjort korpålegg i ettertid av Eidsvåg sjølv. På låta *Se hvor de elsker hverandre* er kor plasserte framme i lydbiletet og er det elementet som ligg nærast lyttaren i nærområdet. Plassering av kor blei gjort i innspelingsprosessen. Alle stemmene blei tatt opp gjennom ein mikrofon der vokalistane blei plasserte i ulik avstand til mikrofonen. På denne måten plasserte Thue koret langs aksen framme-bak allereie under innspelinga. Sidan koret blei tatt opp gjennom ein mikrofon hadde ein ikkje moglegheit til å endra nivået i miksen. Nivået på den totale sum av koret kunne ein endra, men ikkje kvar einskild stemme. Thue var opptatt av å ikkje tapa den menneskelege kommunikasjonen under innspelinga. All innspeling av kor blei gjort i same tagning slik at vokalistane skulle høyra kvarandre og intonera slik som ein vanlegvis gjorde i livesamanheng. Resultatet blei i fylgje produsenten betre intonasjon og eit meir naturleg musikalsk uttrykk.

### *Trommer*

Trommer befinn seg både i nær- og omkringområdet. Hi-hat er langt framme og er fleire stadar plasserte lengre framme på aksen enn vokalen. Stortromma er plassert i heilt andre enden av aksen og er til tider nesten ikkje høyrbar. Skarptromma, tammar og symbalar er plasserte i mellom stortromme og hi-hat på aksen framme-bak. Thue forklarar at det fyrst var med sekstenspors opptak at ein kunne separera fleire trommer på eigne spor. Særskilt

stortromma og tammar var ynskjeleg å ha på eigne spor. At stortromma fleire stadar på albumet ligg svært langt bak i lydbiletet kan ha med dette å gjera. Så lenge dei ulike trommene ikkje er isolerte på ulike spor og ofte er tatt opp saman med andre instrument, er det vanskeleg å løfta fram ei enkelt tromme i ettertid. Sjølv om stortromma tilsynelatande har gjennomslagskraft i det lågaste frekvensområdet der til dømes symbalar og skarptromme ikkje har si hovudtyngde, vil ei filtrering likevel påverka den totale miksen av trommene. Med åttespors opptak tok ofte Thue opp bassgitar og trommer på same spor. Sidan basstromme og bassgitar er verksame i same frekvensområdet er det enda vanskelegare i ettertid å justera miksen av opptaket ved hjelp av filter.

### *Bass*

Bassgitaren er den lydkjelda som ligg nærast lyttaren i nærområdet på aksen framme-bak. Denne plasseringa gjeld for store delar av albumet, men på låta *Maria* er den plassert i omkringområdet.

### *Gitar og piano*

Gitar og andre strengeinstrument er generelt plasserte i nærområdet saman med piano. Elektrisk gitar er det instrumentet som i miksen tydeleg er tilført klang. Det er truleg den innebygde klangen i gitarforsterkaren som er nytta. Det var tidleg vanleg at gitarforsterkarar hadde innebygd klang, ofte ein fjørklang.<sup>45</sup> Når gitar og piano har akkompagnerande funksjon ligg dei generelt lengre bak enn det dei gjer når dei fungerer solistisk.

### *Strykeinstrument*

Strykeinstrument blir som nemnt nytta solistisk fleire stader på albumet. Thue ville gjerne skapa romfølelse ved å klangleggja strykeinstrumenta. På *Bakerste Benk* gjorde han dette ved å fasevenda<sup>46</sup> signalet frå monitorane og ta opp signalet på ny. På den måten fekk ein kunstig klang på det aktuelle sporet.

---

<sup>45</sup> Det er vanleg at fjørklang er innebygd i gitarforsterkarar. Her blir klang skapt av ein eller fleire fjører som vibrerer. Fjører blir sett i bevegelse og blir fanga opp av ein mikrofon som plukkar opp desse vibrasjonane. Etterkvart har fjørklang blitt meir og meir erstatta av digitale effektar, enten i eksterne effektboksar eller innebygd i forsterkaren.

<sup>46</sup> Når to lydbølgjer startar samstundes kallast det at dei er i fase (in phase eller phase aligned). På miksarar og på opptaksutstyr har ein moglegheit til å snu fase. Om ein spelar av to identiske lydspor samstundes der det eine sporet er fasevendt, vil det medføra at den eine lydbølgja startar midtvegs i den andre lydbølgja sin periode. Om ei lydbølgje er i eksakt motsatt fase med ei anna lydbølgje vil dei fasa kvarandre ut, noko som resulterer i ingen lyd (Roads, 2000).

Thue meinte at djupneperspektivet ikkje kunne gjerast i miksen. ”Det med dybde kan du ikke gjøre i en miks. Det må du sørge for å gjøre under opptaket” (Thue, 2010). Han var opptatt av å tenkja på dette allereie under innspelinga ved å variera mikrofonavstaden til lydkjeldene. Han plasserte i stor grad lydkjeldene på aksens framme-bak i sjølve opptaksprosessen og i minst mogleg grad ved hjelp av å endra nivået i miksesituasjonen.

### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksens høgre-venstre***

Vokal og bass er sentrert i lydbiletet.

Miksen av trommer har ein utnytta til det maksimale når det gjeld plassering langs aksens høgre-venstre. Åttespors opptak gjorde mellom anna at Thue kunne tillata seg opptak av trommer i stereo. Tammar, symbalar og hi-hat er truleg tatt opp gjennom to mikrofonar plasserte over trommesettet.<sup>47</sup> Miksen er gjort ut frå musikaren si oppleving av høgre og venstre. Lyden frå hi-hat er plassert til venstre og ikkje til høgre slik det hadde vore naturleg å miksa det ut frå ein tilhøyrar sitt perspektiv. Denne måten å plassera trommene på aksens høgre-venstre gjer at lyttaren får inntrykk av vera plassert bak trommesettet. Det mest vanlege er å panorera ut frå tilhøyraren sitt perspektiv, som befinn seg framfor instrumentet.

Akustisk gitar varierer frå å vera sentrert i lydbiletet til å vera kraftig panorert til den eine sida. Fleire stadar der gitar spelar samstundes som piano, blir piano plassert heilt på den eine sida og gitar plassert på den andre sida av aksens. Dette gir eit breitt stereobilete, men eit unaturleg lydbilete i forhold til korleis ein ville høyrte det om det var ei livframføring. Sjølv om pianoet hadde vore plassert til venstre på scenen, ville lyden spreidd seg i lokalet både ved direktesignal og via refleksjonar i lokalet sine overflater. Thue nytta panorering som effekt i dei partia gitar eller piano har melodisk funksjon og det er mange element i lydbilete. På den måten bryt instrumenta gjennom utan å ta merksemda frå vokalen som ligg i senter. Det er fleire stadar gjort ekstra pålegg med akustisk gitar. Høyrer ein på låta *Du vet ikke du er rik*, er dette tydeleg. Når det er gjort eit ekstra pålegg med akustisk gitar utnyttar ein meir av aksens høgre-venstre og frigir meir plass i senter ved å panorera den eine gitaren heilt til høgre og den andre heilt til venstre.

---

<sup>47</sup> Ei slik mikrofonplassering kallar ein *overhead oppmikking*. Den eine mikrofonen er plassert til venstre over ridesymbalen og den andre mikrofonen er plassert til høgre over crash symbalen. Mikrofonane fangar opp symbalar i tillegg til dei andre trommene. Mikrofonane blir panorerte til venstre og høgre, noko som gjer at ein får eit stereoopptak. Mikrofonar som nyttast til dette er kondensatormikrofonar som har evne til å ta inn signal på lengre avstand enn ein dynamisk mikrofon.

Elektrisk gitar er stort sett sentrert, men i fleire høve der den har melodisk funksjon er den panorert heilt til den eine sida.

*Bakerste Benk* er prega av ein ekstrem plassering langs aksens høgre-venstre. Enten er lydkjeldene plasserte i senter, eller dei er kraftig panorerte til venstre eller høgre. Det ligg truleg avgrensingar i åttespors opptak som gjer det vanskeleg å utnytta heile aksens høgre-venstre. Grunnen til dette er at albumet er spela inn live og då summerte ein fleire instrument på same kanalar. Alle lydkjeldene måtte takast opp på dei totalt åtte kanalane ein hadde til rådighet. Thue (2010) fortel at det var fyrst etter at han fekk sekstenspors opptakar at han kunne ta opp dei ulike trommene på separate kanalar. På *Bakerste Benk* tok han opp basstromme, skarptromme og bassgitar på same spor. For å skapa eit stereobilete nytta han to mikrofonar over trommene der han panorerte den eine mikrofonen heilt til venstre og den andre heilt til høgre. Desse mikrofonane fanga opp symbalar, tammar og hi-hat.

Gitar og piano blei tatt opp på same spor. Om ein i miksen panorerte gitar til dei eine sida førte det til at piano blei panorert til den same sida. Når det gjeld pålegg stiller det seg annleis. Ein har då ofte summert miksen av dei andre instrumenta ned til eit stereospor. Det medfører at ein har fått frigitt spor på opptakaren der ein kan ta opp ei ny lydkjelde og panorera denne slik ein ynskjer. Dette er truleg gjort i dei melodiske partia der piano og gitar er plasserte heilt til den eine sida på aksens høgre-venstre. På seinare produksjonar vil ein sjå at panorering ikkje nødvendigvis er gjort 100 prosent til den eine sida, men at lydkjelder er plasserte litt til venstre eller litt til høgre.

### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksens høgt-lågt***

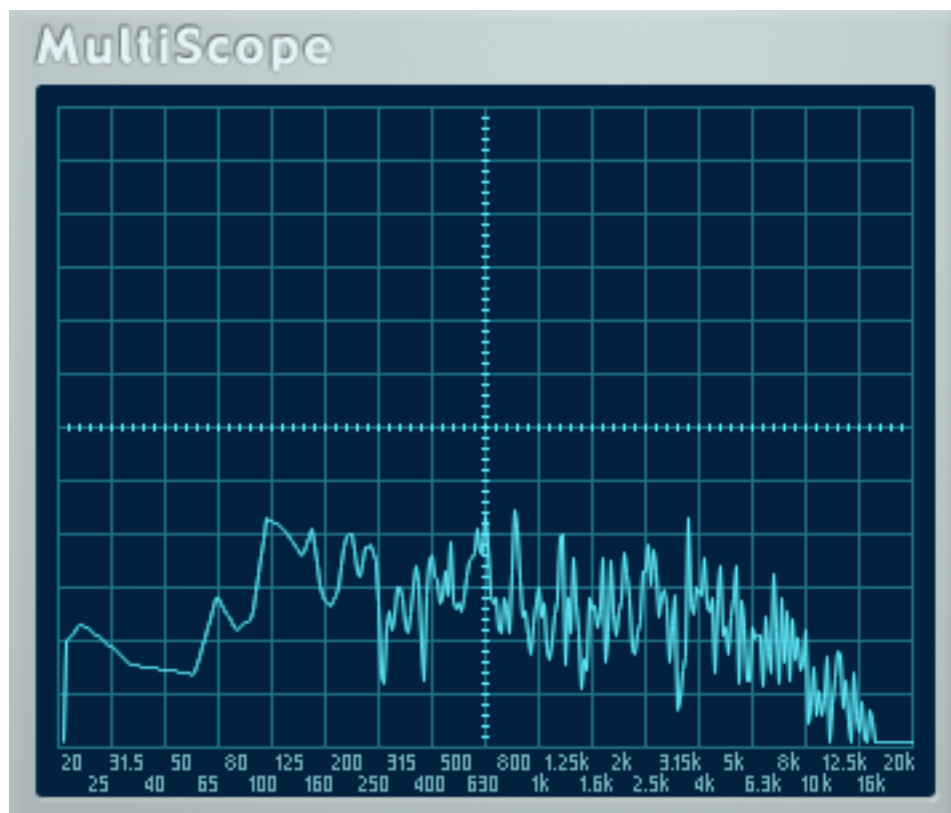
Som nemnt er frekvens og tonehøgde avgjerande når det gjeld plassering av lydkjeldene langs aksens høgt-lågt. Lydbilete på albumet *Bakerste Benk* er prega av mykje topp. Hi-hat og symbalar tar mykje plass i det øvre frekvensområdet. Desse elementa er plasserte i front langs aksens framme-bak og høgt på aksens høgt-lågt. Ein symbol har størst gjennomslagskraft i området mellom 3 og 5kHz (Rossing m.fl, 2002). Sidan andre lydkjelder ikkje har same gjennomslagskraft i dette frekvensområdet, får desse elementa stor plass i lydbiletet.

Lågast på aksens finnstemning finn ein bassgitar nesten eine og aleine. Basstromma er også plassert i dette området, men den har såpass lågt nivå at den ikkje tar mykje plass. Høgast på aksens finnstemning finn ein symbalar, hi-hat, tangentar og gitarar. Rhodes og gitar er filtrerte. Særskilt er dette merkbart

på akustisk gitar der dei lågaste frekvensane er filtrerte bort. I det midtre registeret finn ein vokal, gitarar og tangentinstrument. Vokalen strekk seg langt opp i det øvre registeret, mens låge frekvensar er filtrerte bort.

Resultatet av ein slik miks er at ein får eit tettpakka lydbilete i det øvre frekvensområdet og mykje plass i det midtre og lågaste området. Tenker ein seg at albumet utelukkande skal spelast av i bilen eller på ein liten bordsradio, så kan denne miksen fungera godt. Ved avspeling på slike type medium har ein sjeldan tydeleg attgiving av bassregisteret. Ved å gi vokalen såpass stor plass i det midtre register, blir vokalen vera tydeleg i lydbiletet.

Figur 4.2.2: Frekvensanalyse av låta *Babels tårn*



Analyseverktøyet Multiscope<sup>48</sup> nyttar eg for å vise frekvensspekteret på låta *Babels tårn*.

”The MultiScope can be used for viewing the waveform, phase linearity or frequency content of a signal” (Steinberg, 2010:61). Verktøyet blei sett opp til å visa frekvensspekteret som ei vertikal linje for å gi eit visuelt bilete over ulike frekvensar sin amplitude. Figur 4.2.2 viser at amplitudeverdien er tilnærma lik frå 125Hz til 7kHz. Figuren er eine og aleine ikkje eit prov

<sup>48</sup> Figur 4.2.2 viser ein analyse av låta gjort ved hjelp av analyseverktøyet Multiscope i programmet Nuendo 4 frå Steinberg.

på at låta *Babels tårn* har mykje topp slik som eg hevda over. Når eg nyttar same analyseverktøy i analysen av det neste albumet, vil det gi eit visuelt bilete av ulikskapen i det øvste frekvensområdet. Dette vil vera med på å illustrera min påstand om at albumet *Bakerste Benk* er prega av mykje topp.<sup>49</sup>

## 4.3 Endelig Voksen

### 4.3.1 Om albumet *Endelig Voksen*

*Endelig Voksen* er som den førre utgivinga produsert og innspela av Trygve Thue i Bergen Lydstudio. Albumet blei spela inn i perioden 25. juli til 11. august 1980 og gitt ut den same hausten. Erik Hillestad var også til stades under innspelinga av *Endelig Voksen*, men ikkje i like stor grad som under innspelinga av *Bakerste Benk*. Thue uttalar at han hadde god kommunikasjon med Hillestad, som var ein stor inspirator (Thue, 2010). ”Jeg kjørte jo til Flesland med masteren, det var 24-timers jobbing. Vi brukte vel en uke til halv annen på innspilling og en halv uke på miksingen” (ibid.).

### 4.3.2 Innspeling - *Endelig Voksen*

Musikarane som medverka på albumet *Endelig Voksen* var meir erfarne enn det som var tilfelle på dei to førre utgivingane. ”Det skinner tydelig igjennom – arrangementene er gjennomførte, samtidig som man merker en form for glatthet på enkelte rendyrkede poplåter” (Svendsen, 2007:89). På *Bakerste Benk* var det ei rekkje ulike musikarar og songarar som medverka på produksjonen. På *Endelig Voksen* er det ei grunnstamme av musikarar som spelar på heile albumet og Eidsvåg er einaste vokalist.

Før innspelinga av *Endelig Voksen* hadde Thue oppgradert frå åtte til sekstenspors opptakar, noko han omtalar som eit stort framskritt. Ein av fordelane var opptak av trommer.

---

<sup>49</sup> For samanlikning, sjå punkt 4.3.3



Man kunne tillate seg stereo på trommene og man kunne tillate seg å ha et pålegg på trommene, fordi tammene var vanskelig å få til i enhver sammenheng. Fordi man visste ikke før man hadde andre pålegg på trommene, for tammene er egentlig pålegg. Selv om man kan spille de inn samtidig, så kan man med fordel spille de inn etterpå. Vi har mange eksempler på at tammene er tatt opp til slutt for å forsøke å få mer separasjon. Skarptromme, hi-hat og basstrommen gikk rett inn, de var klokken. Men vi har også gjort trommer etterpå (Thue, 2010).

Når Thue hadde seksten spor til rådighet kunne han ta opp alle trommene på separate kanalar og utan at andre instrument blei tatt opp på dei same kanalane. Dette gav fleire moglegheiter når ein skulle miksa materiale i etterkant. Dette vil eg koma tilbake til i neste punkt som omtalar miks av albumet.

Fleire spor gjorde det også mogleg å gjera fleire pålegg av instrument i etterkant, noko Thue nytta seg av på albumet *Endelig Voksen*. Å gå frå åtte til seksten spor gjorde at sjølve produksjonen og innspelingsprosessen endra seg frå *Bakerste Benk* til *Endelig Voksen*. Hillestad påpeikar dette under intervjuet.

Han jobbet veldig lagvis, det var ikke noe sånn veldig organisk med alle som spiller på en gang og sånn. Det var kanskje bass og trommer og sang, og selv spilte han noe gitar og så la han lagene. Han spilte ofte trommene om igjen og jobbet på den måten (Hillestad, 2010).

Låtane på *Endelig Voksen* er ikkje like enkelt instrumenterte som på *Bakerste Benk*. Moglegheita for pålegg gjorde at innspelinga av albumet resulterte i ein større produksjon. Bandet består av trommer og tangentar i tillegg til Thue som sjølv spela gitarar og bass. Utanom standard bandinstrument nyttast marimba på ein låt og på nokre av låtane finn ein fiolin.

Då eg omtala *Bakerste Benk* hevda eg at det var varierende bruk av trommer i forhold til kva genre låtane befant seg i. Låtmaterialet på dette albumet er meir heilskapleg og det er kanskje det Svendsen meiner når ho omtalar arrangementa som gjennomførte (Svendsen, 2007). Ser ein på korleis låtane er instrumenterte, merkar ein at det er meir variasjon innad i kvar einskild låt. På *Bakerste Benk* var det stort sett same instrumentering frå start til stopp. På dette albumet utvidar ein gjerne instrumenteringa i løpet av låtane ved å leggja til ein ekstra gitar eller fleire lag med tangentar på det andre verset.

Thue var veldig opptatt av akkurat denne utvidinga i instrumentering og meinte at det måtte skje eit løft etter fyrste refreng som fanga lyttaren si merksemd.

På andre verset må man skjerpe seg, og da må man tenke at dette er første verset en gang til. Og så må man ligge bakpå i overgangen. Det er mange trommiser som øker i overgangen, men det er helt feil. Man skal sakke. På den måten kan man få et helt annet uttrykk hvis man ligger bakpå i overgangen til vers to. Jobben er å få andre verset like a-ha som første verset. Teknikken er at man forsøker å fornye seg. Man fornyer spillet og legger litt ekstra i åpningen i vers to (Thue, 2010).

Ein metode Thue nytta for å skapa utvikling og eit løft etter fyrste vers var å klyppa og lima. Dersom ein var fornøgd med tagninga av det fyrste verset kunne ein klyppa ut heile miksen av fyrste vers og lima det inn igjen etter refreng.<sup>50</sup> Ein annan metode han nytta seg av var å klyppa ut element frå ulike taggingar og lima dei saman. Han var på jakt etter det umiddelbare, ”der det skjer noe” (Thue, 2010). Ved å kombinera ulike taggingar kunne han skapa den utviklinga og det løftet han var på jakt etter. I tillegg til eventuelle instrumentpålegg heva Thue nivået 1,5 dB på det andre verset, noko han hevda gav eit løft.

#### 4.3.3 Miks - Endelig Voksen

##### *Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen framme-bak*

På *Endelig Voksen* har miksen av lydkjeldene ein jamnare balanse på aksen framme-bak enn det som var tilfelle på albumet *Bakerste Benk*. Sjølv om *Endelig Voksen* ikkje er like enkelt instrumentert, men har fleire instrument i lydbiletet, ligg lydkjeldene nærare kvarandre på aksen.

Miksen av låtane har tilnærma same miks gjennom heile albumet. Det kan verka som om Thue ynskja å gi albumet eit heilskapleg uttrykk også når det kjem til plassering av lydkjeldene langs aksen framme-bak.

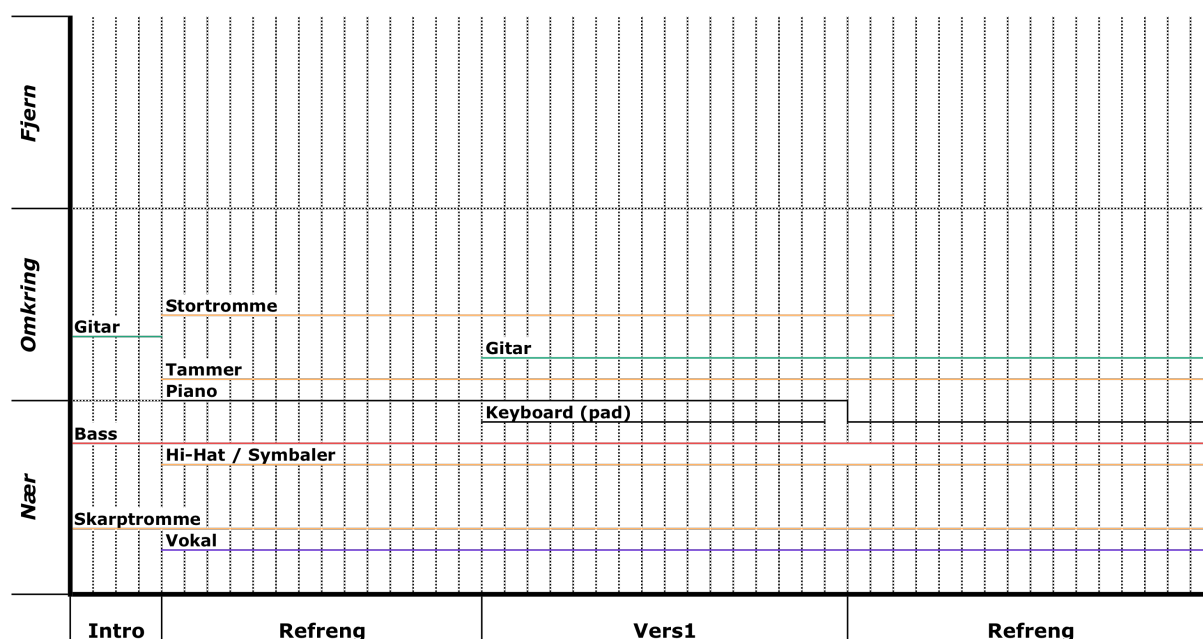
”

Fint å få avstand til musikken før en skal mikse den. Rydde godt, fornye studioet og begynne med åpne ører. Bjørn var ikke med på miksingen. Man trenger et veldig fokus da. Når jeg satt fast gikk jeg på torget et kvarters tid og så inn igjen. Man har sine metoder for å holde fokus oppe (Thue, 2010).

<sup>50</sup> Å klyppa og lima gjorde ein ved fysisk å klyppa i lydbåndet og lima det inn igjen der ein ville ha det.

”Klipping interesserte meg. Man kunne ha gulvet fullt av småklipp. Jeg jobbet så intenst at jeg husket hva jeg hadde gjort og hvor jeg var i musikken” (Thue, 2010).

Figur 4.3.1: Plassering av lydkjelder i låta *Samma det, bare tida går*.<sup>51</sup>



I figur 4.3.1 tar eg utgangspunkt i låta *Samma det, bare tida går* når eg skjematisk viser kor dei ulike instrumenta er plasserte på aksen framme-bak. Ser ein på miksen av heile albumet, vil plasseringa av dei ulike elementa variera. Framstillinga er representativ for albumet, men plassering av gitarar og tangentinstrument varierer på dei ulike låtane. Plasseringa av desse instrumenta varierer frå å vera plasserte i nærområdet, til å vera plasserte langt bak på aksen framme-bak.

### Vokal

Bortsett frå på *Som et barn* og *Vi er unge*, pene er det ikkje koringar på albumet *Endelig Voksen*. På albumet finn ein berre Bjørn Eidsvåg sin vokal. Vokalen er plassert i nærområdet, lengst framme på aksen framme-bak. Vokalen ligg enda lengre framme i lydbiletet enn det som var tilfelle på *Bakerste Benk*. Det høyrst ut som om Thue har same ideal for kompresjon på dette albumet som han hadde på *Bakerste Benk*. Kompresjonen er med på å plassera vokalen langt framme på aksen framme-bak sidan kompresjonen gir lydkjelda meir lydtrykk. Samstundes blir det mindre dynamisk sidan amplitudeverdien er tilnærma lik gjennom heile albumet. Dette er meir tydeleg på dette albumet enn det førre sidan vokalen ligg enda lengre framme i lydbiletet.

<sup>51</sup> Figur 4.3.1 tar utgangspunkt i Moylan sin illustrasjon *Distance location graph* (Moylan, 2002:191)

Det er påført klang på vokalen på alle låtane. Før innspelinga av *Endelig Voksen* hadde Trygve Thue skaffa seg ein klang i Bergen Lydstudio. Bortsett frå på dei siste refrenga av *Dere skal leve* er det nytta ein kort klang. På slutten av denne låta blir det gradvis påført ein klang med lang etterklang der direktesignalet er lågare enn refleksjonane. Dette gjer at vokalen gradvis blir flytta lengre bak på aksen framme-bak og som tilhøyrar får ein inntrykk av at Eidsvåg plutselig blir flytta inn i eit stort rom. Thue var opptatt av å ikkje endra karakteren på vokalen gjennom albumet, men bestemte seg tidleg for korleis ein ynskte at den skulle låta (Thue, 2010). Det kan verke som det er den same klangen som er nytta på heile albumet. Når han likevel valde å endra karakteren så drastisk på den eine låta, trur eg det er gjort som ein effekt, meir enn eit ynskje om at det skal låta naturleg.

### *Trommer*

På *Bakerste Benk* var hi-hat plassert i nærområdet og resten av trommene i omkringområdet. På *Endelig Voksen* er skarptromma plassert i nærområdet samen med hi-hat og symbalar. Stortromma er også på dette albumet plassert langt bak på aksen framme-bak. Den totale miksen av trommene er meir framme i lydbiletet sidan både hi-hat, symbalar og skarptromme ligg lengre framme på aksen.

### *Bass*

Bassgitaren er plassert i nærområdet gjennom heile albumet og det verkar som bassgitaren har tilnærma same amplitudeverdi på alle låtane. På låtar der ein har nytta fretlessbass er bassgitaren flytta lengre bak på aksen framme-bak, men oppfattast framleis som om den er plassert i nærområdet. At bassen blir plassert lengre bak på aksen har ikkje å gjera med at ein nyttar eit anna instrument, men at Thue har tilført klang. Eit døme på dette er låta *Fabel*.

### *Gitar og piano*

Både elektrisk og akustisk gitar varierer frå å vera i nær- og omkringområdet. Thue har aktivt plassert gitarar som har melodiske oppgåver på mellomspel og solistiske parti langt framme, mens akkompagnerande gitarar er plasserte lengre bak. Miksen mellom ulike gitarar kan ein tydeleg høyre på låta *Samma det berre tida går*. Døme på dette er mellomspelet etter det tredje refrenget. Der høyrer ein at den elektriske gitaren er plassert heilt framme på aksen framme-bak. Høyrer ein på dei melodiske figurane gitaren spelar på refrenga, er dei plasserte lengre bak. Det same er gjeldande for den akustiske gitaren. På mellomspelet er den langt framme i lydbiletet, mens den er plassert lengre bak på dei andre partia i låta. På *Bakerste*

*Benk* hadde Thue totalt åtte spor å arbeida med under opptak. På *Endelig Voksen* hadde han åtte ekstra spor. Med dette antalet hadde han moglegheit til å ta opp heile grunnkompet på separate kanalar.

Da kunne man bare trackjumpe, trackmikse og det gjorde jo masse. For å summere og få vekk for ledige kanaler, men også for å slippe og sitte der med ansvaret for alt til slutt (Thue, 2010).

Å summere for å få ledige kanalar kan illustrerast om ein ser på oppmikking av trommene. Stortromme, skarptromme, hi-hat, overhead og tammar blir totalt åtte mikrofonar. Etter opptak kan ein laga ein ferdig miks av trommene og summere dei i ein stereomiks på to spor. På denne måten får ein seks ledige spor ein kan nytta til pålegg. Pålegg av gitarar som skal ha ei melodisk rolle langt framme i miksen kan plasserast på eigne kanalar. På denne måten har ein i miksen moglegheit til å heva nivået på desse gitarane utan at det påverkar andre lydkjelder.

Akustisk gitar er justert høgt i volum på fleire av låtane på albumet, men hamnar likevel lengre bak i lydbiletet fordi den er påført klang. Ved å skapa eit kunstig rom rundt den akustiske gitaren ved hjelp av klang, gjer at vokalen oppfattast nærare sidan den er tørrare.

Piano og andre tangentinstrument har på same måte som gitar ei vekslande plassering mellom nær- og omkringområdet. I parti der det ikkje er vokal ligg tangentinstrumenta ofte lengre framme.

### *Strykeinstrument*

Strykeinstrument blir nytta solistisk fleire stadar på albumet. På opningslåta *Endelig voksen* kjem strykarane inn på dei siste refrenga og er plasserte langt bak i miksen. Dei ligg i fjernområdet og er høyrbare i miksen meir fordi dei beveger seg rytmisk mot dei andre instrumenta. Høyrer ein på låta *Revisjon* er strykarane plasserte heilt framme i lydbiletet og har ein melodisk funksjon. Ei slik plassering av strykarar langs aksen framme-bak kjenner ein igjen frå albumet *Bakerste Benk*.

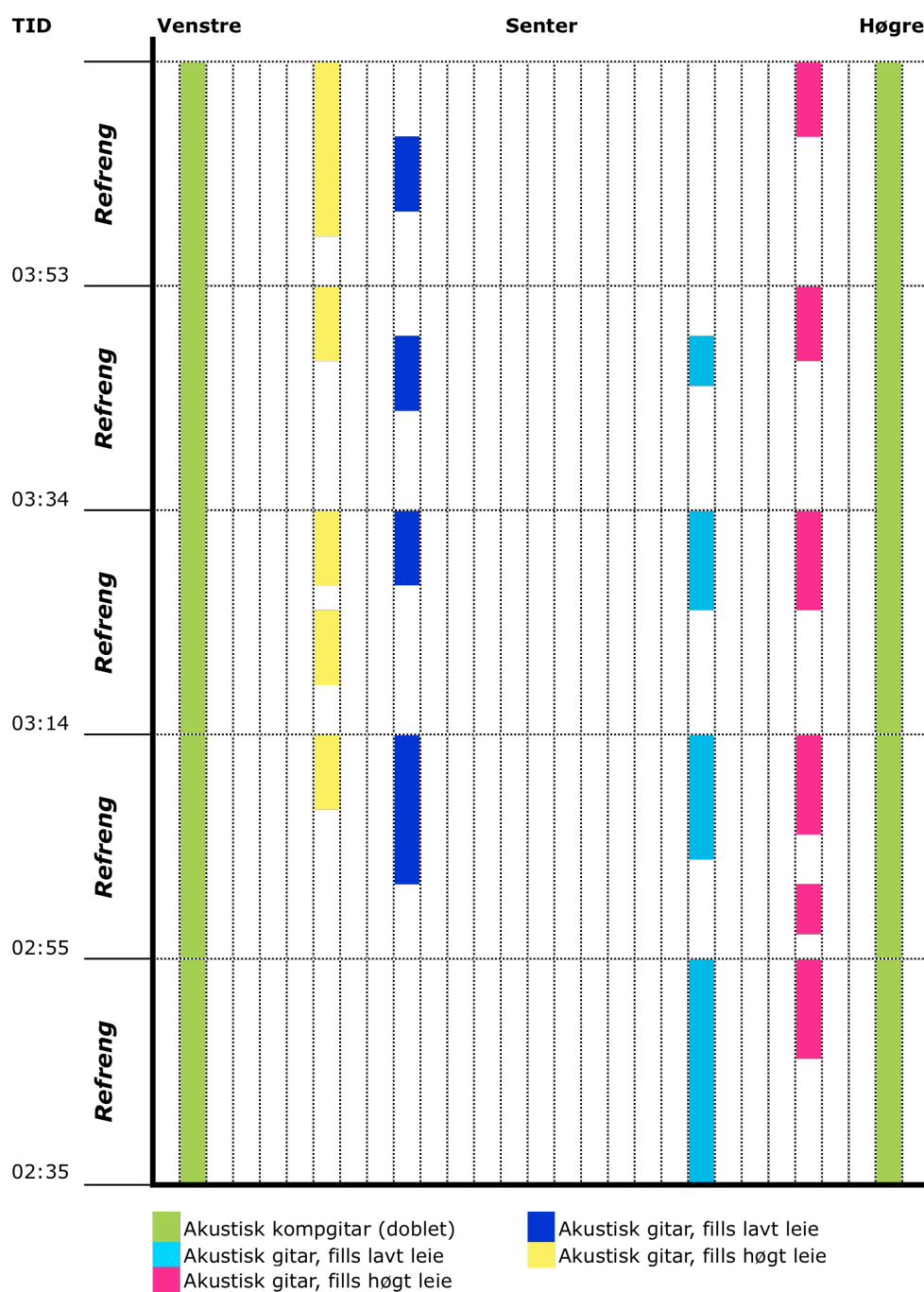
### *Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen høgre-venstre*

Plassering av trommer er gjort på same måte som på albumet *Bakerste Benk*, også her ut frå slagverkaren si oppleving av høgre og venstre. Panorering av tammar er ikkje panorerte like

ekstremt på dette albumet som det førre. Det tyder på at dei er tatt opp med separate mikrofonar og at tammane ikkje er panorerte hundre prosent til høgre og venstre, men heller nokre grader i den retninga ein ynskjer å plassera tammane i miksen.

Då eg omtala plasseringa av gitar på albumet *Bakerste Benk*, skreiv eg at den varierte frå å vera sentrert i lydbiletet til å vera kraftig panorert. På dette albumet er også fleire av gitarane panorerte, særskilte der dei har ei melodisk rolle i eit parti med vokal. Forskjellen er at det her ikkje er same ekstreme panorering heilt til høgre eller venstre, men ei meir nyansert plassering av gitarane litt til den eine sida. Høyrer ein på *Som et barn*, er det ei rekkje gitarar som spelar samstundes mot slutten av låta. Likevel er alle gitarane hørbare utan at dei tar merksemda frå vokalisten. Dette er gjort hovudsakleg ved å plassera gitarane ulikt på aksen høgre-venstre.

Figur 4.3.2: Plassering av gitarar langs aksen høgre-venstre på låta *Som et barn*.



Figuren over viser korleis Thue har plassert gitarane på dei siste fem refrenga som avsluttar låta *Som et barn*. Alle gitarane er spela på akustisk stålstrengs gitar, og det høyrst ut som om den same gitaren er nytta på alle spora. Bortsett frå variasjonen i lydkarakter som kjem av at det er spela i ulikt leie på gitaren, er karakteren lik. Amplitudeverdien av dei ulike gitarane er også tilnærma lik. Plasseringa av dei gitarane skjer difor utelukkande ved hjelp av panorering.

Utanom gitar finn ein også piano, bass og slagverk i tillegg til vokal. Slagverket består av stortromme, skarptromme og hi-hat, der hi-hat er kraftig panorert til venstre. Pianoet spelar melodiske figurar (fills) og er panorert til venstre. Dette gjer at ein i senter av lydbiletet berre finn vokal, bass stor- og skarptromme. Sjølv om det er mange element i miksen, er dei spreidde ut på kvar si side av vokalen og Eidsvåg si stemme bryt gjennom.

Det er merkbart meir bruk av heile aksen høgre-venstre på *Endelig Voksen* enn det som var tilfelle på det førre albumet. Thue hadde tilgang til ein sekstenspors opptakar under innspelinga av dette albumet. Dette gjorde at han kunne jobba med åtte ekstra kanalar og ikkje måtte summera så mange lydkjelder på same kanal under innspelinga. Dette har gjort det mogleg å panorera ei lydkjelde utan at det også påverkar ei anna lydkjelde som er tatt opp på same kanal. På *Endelig Voksen* høyrer ein på fleire låtar at det er ulike gitarar eller tangentinstrument som spelar samstundes, men at dei ulike instrumenta er plasserte ulikt på aksen høgre-venstre. På dei to åra det har gått mellom *Bakerste Benk* og *Endelig Voksen* har det skjedd ei stor endring i miks grunna utnyttinga av denne aksen.

### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen høgt-lågt***

Lydbiletet på albumet *Endelig Voksen* er ikkje prega av så mykje topp som var tilfelle på *Bakerste Benk*. Thue har utnytta heile aksen høgt-lågt. Då eg omtala plassering av ulike lydkjelder langs aksen framme-bak, såg eg på korleis Thue kunne nytta ulike kanalar på kvar lydkjelde under innspelinga. Ved å leggja lydkjeldene på separate kanalar kan ein filtrera dei ulike kanalane utan å påverka fleire instrument. På albumet *Bakerste Benk* tok Thue opp stortromma, skarptromma, tammar og hi-hat på same kanal som bassgitar. Ei filtrering i miksen ville då påverka summen av desse lydkjeldene. Når han på *Endelig Voksen* kunne separera lydkjeldene på ulike kanalar var det mogleg å filtrera kvart einskild element.

At det ikkje lenger er så mykje topp i lydbiletet og at fleire instrument er plasserte i mellomregisteret, kan også vera eit resultat av at miksen blei oppgradert i studio. Særskilt er tangentinstrument og gitarar plasserte midt på aksen og fyller ut mellom hi-hat, symbolar og strykarar i topp, og basstromme og bassgitar i botn. Før innspelinga av *Endelig Voksen* kjøpte Trygve Thue ein Soundcraft 1624 miksar, noko han omtala som eit gigantisk framsteg for lydproduksjonen i forhold til den gamle Soundcraft Series Two miksen han hadde nytta på tidlegare produksjonar (Thue, 2010). Denne oppgraderinga har nok mykje å seia for plasseringa av lydkjeldene langs aksen høgt-lågt. Oppgraderinga av miksar gav fleire



moglegheiter, noko som resulterte i at Thue betre kunne plassera lydkjelder langs heile aksen ved hjelp av miksaren sine filter.

Thue hevda også at bruken av lydband var avgjerande for å skapa eit opent og balansert lydbilete frekvensmessig, samstundes som ein beheldt lydtrykket i miksen.

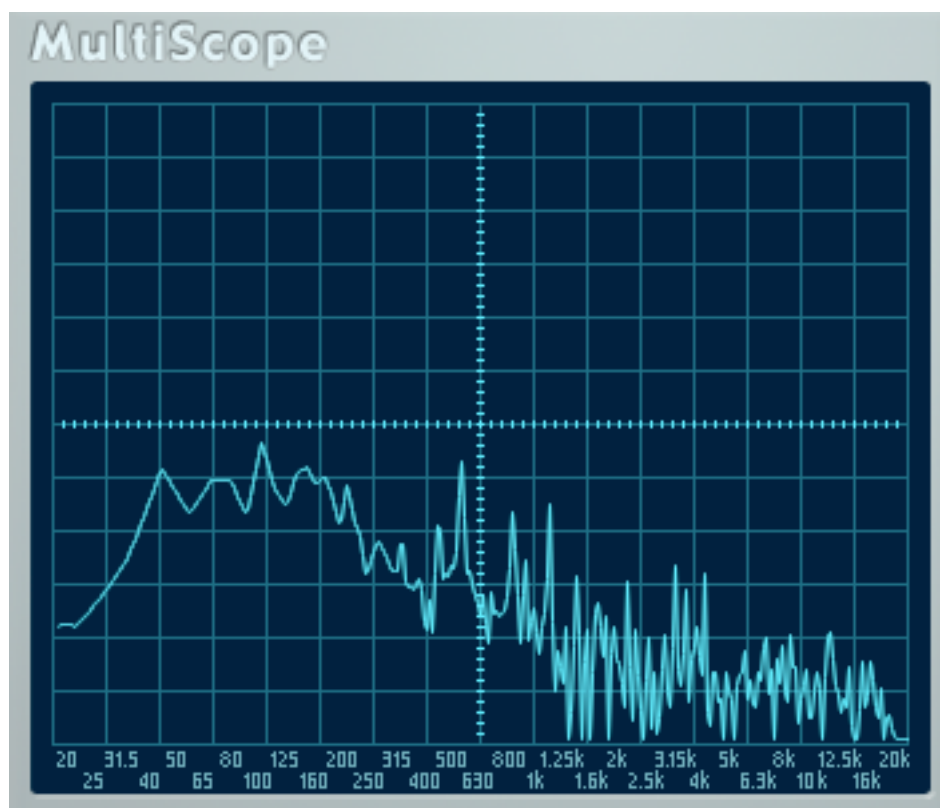
Det har noe med tapen å gjøre, hvilken tape som tåler maks. NRK brukte den røde eller rosa fordi en programingeniør hadde funnet ut at den var bra nok. Så kjøpte de inn lots av den som de brukte hele tiden, men den var ikke god nok til lydproduksjon. Det var en Agfa-tape, men en såkalt bulk-tape som de solgte til mer generelt bruk. PER 468 som jeg begynte å bruke fra Agfa, senere 469 den tålte pluss 18 DB over 0, mens den røde tålte bare pluss 4. Dette gav mye sterkere gain (ibid.).

Ein frekvensanalyse kan nyttast til å samanlikna ulike låtar ved å sjå på amplitudeverdien til frekvensar i ei låt.<sup>52</sup> Eg vil grafisk syna ein frekvensanalyse av låtane *Babels tårn*<sup>53</sup> frå albumet *Bakerste Benk* og *Samma det berre tida går* frå albumet *Endelig Voksen*.

---

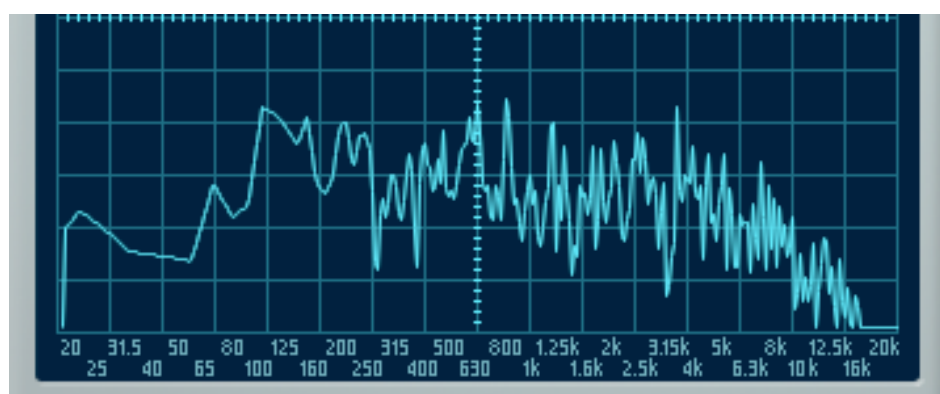
<sup>52</sup> Figur 4.3.3 og 4.3.4 viser analysar gjort ved hjelp av analyseverktøyet Multiscope i programmet Nuendo 4 frå Steinberg.

<sup>53</sup> Låta *Babels tårn* frå albumet *Bakerste Benk* blei analysert i kapittel 4.1.



Figur 4.3.3:

Frekvensanalyse av låta *Samma det, berre tida går*



Figur 4.3.4:

Til samanlikning viser denne figuren analysen av låta *Babels tårn* som blei omtala i punkt 4.1.

Som nemnt over er lydbiletet på albumet *Endelig Voksen* ikkje prega av så mykje topp som var tilfelle på *Bakerste Benk*. Om ein ser på figur 4.3.3 ser ein at amplitudeverdien for frekvensar over 1kHz er mykje lågare på låta *Samma det berre tida går* enn det som er tilfelle på låta *Babels tårn*, illustrert i figur 4.3.4. Frekvensområdet mellom 1kHz og 4kHz har merkbar lågare nivå enn frekvensområdet under 1kHz. Enda lågare nivå finn ein på frekvensområdet over 4kHz. Til samanlikning har låta *Babels tårn* tilnærma like verdier i området frå 125Hz til 7kHz. Analyseverktøyet viser også at frekvensar under 100Hz har høgare nivå i låta *Samma det berre tida går*.

## 4.4 Passe Gal

### 4.4.1 Om albumet *Passe Gal*

*Passe Gal* blei gitt ut i 1983 og er det andre albumet Erik Hillestad produserte for Bjørn Eidsvåg.

Bjørn Eidsvågs gjennombrudd som plateartist kom med *Passe gal* i 1983, også den nominert til Spellemannsprisen. En rekke markante musikere deltok på en plate hvor artisten presenterte det som skulle bli hans mest kjente komposisjon – ”Eg ser” (Eggum m.fl. 2005:156).

*Live in Ny York* var det fyrste albumet Hillestad produserte for Eidsvåg og kom ut to år tidlegare. Hillestad omtala denne utgivinga som ein spesiell produksjon grunna dårleg økonomi i plateselskapet, nytt band og uferdig repertoar. Han framhevar difor *Passe Gal* som det fyrste representative albumet for hans måte å arbeida på som produsent for Eidsvåg (Hillestad, 2010).

*Passe Gal* blei spela inn i Ny York Studio i mars 1983. Studioet var enkelt, men funksjonelt og plassert i Oslo. Erik Hillestad hadde god erfaring med Ny York Studio frå ulike innspelingar sidan 1979. Haakon Manheim og Bengt Eriksen drifta studioet og fungerte som teknikarar under innspelingane. På albumet *Passe Gal* var Bengt Eriksen studioteknikar.

### 4.4.2 Innspeling – *Passe Gal*

Erik Hillestad var som produsent ikkje i veldig stor grad opptatt av utstyret som blei nytta under innspelinga. ”Samarbeidspartnere var viktigere enn utstyret, altså den som sitter og styrer lyden og er tekniker var viktigere enn selve utstyret” (Hillestad, 2010). Han fortel at når han jobba med innspeling av eit Eidsvågalbum, var han opptatt av musikarane og teknikaren som skulle gjennomføra arbeidet og kva dei saman utgjorde. Kirkelig Kulturverksted var på denne tida eit plateselskap utan mykje kapital, og god tid i eit rimeleg studio var betre enn kort tid i eit dyrt studio. Hillestad fortel vidare at då Eidsvåg etterkvart selte fleire album, flytta dei produksjonen av albumet *Vertigo* til Rainbow Studio med bakgrunn i eit ynskje om betre utstyr og studiofasilitetar (ibid.).

I Ny York Studio arbeidde ein også på ein sekstenspors opptakar som etterkvart blei oppgradert til 24 kanalar. Hillestad var opptatt av at basisen for innspelinga skulle vera live. Han påpeika under intervjuet at han ikkje hadde same tankegang som Trygve Thue under innspelinga av *Endelig Voksen*, der mykje av produksjonen skjedde lagvis ved at ein og ein musikal spela inn sitt instrument.

Det ble mer og mer type studiojobbing, men ikke sånn veldig lagvis, det var stadig vekk en konsentrasjon om det organiske hvor alle spilte samtidig og så kunne vi gjøre noen pålegg i tillegg. Sånn at Sveinung plutselig la en solo på gitar, han spilte jo fremragende gitar også. Eller at Freddy Lindquist spilte tre, fire plukkegitarer i tillegg til en kraftig solo med vrenge og sånne greier som bare ble lagt lagvis. Iver hadde også flere synthpålegg osv (ibid.).

Hillestad sine produksjonar er meir elektriske enn det som var tilfelle med Thue sine produksjonar. Dette høyrer ein allereie på albumet *Live in Ny York*. På *Passe Gal* finn ein ikkje akustisk gitar i det heile. Akustisk gitar var eit framtredande element i lydbiletet på Thue sine produksjonar og blir igjen eit viktig element på seinare produksjonar i Eidsvåg sin karriere. Akustisk piano er på mange av låtane erstatta med keyboard, som er med på i gi produksjonen eit meir elektrisk lydbilete. Det er også meir bruk av effektar på denne produksjonen. Dette kjem eg tilbake til når eg omtalar miks av albumet *Passe Gal*.

#### 4.4.3 Miks – *Passe Gal*

Albumet *Passe Gal* er til tider tettpakka med informasjon. Høyrer ein til dømes på tittellåta *Passe gal*, høyrer ein at det er mange lydkjelder i lydbiletet; vokal, gjennomarrangerte korstemmer, bass, trommer, gitar og ei heil rekkje keyboard som ligg lagvis i miksen. Samanlikna med dei førre albuma er fleire av instrumenta i miksen plasserte i nærområdet.

Jeg fikk jo alltid kjeft av musikerne fordi jeg la for mye vekt på vokalen sånn som de så det. Det var nok et flaggskip for meg, at jeg var opptatt av at vokalen skulle være sterk og kraftig i lydbilde og uttrykk. De var redde for at det ikke ble nok trøkk i det, så min utfordring var å skape nok trøkk i bandet allikevel, men gi vokalen et veldig tydelig rom og fokus (Hillestad, 2010).

”

Jeg tok ikke så mye del i dette, verken mikrofonvalg, bruk eller plassering. Jeg var nok litt mer opptatt av, ikke så mye utstyret men prosessen rundt miksen. (Hillestad, 2010)

Utgangspunktet for denne tankegangen baserte Hillestad på album han lytta til på denne tida. Han framhevar Paul Simon, Beatles og James Taylor sine produksjonar som

inspirasjonskjelder for korleis vokalen skulle plasserast i miksen (ibid.).

### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen framme-bak***

Då eg omtala produksjonane til Trygve Thue illustrerte eg korleis han plasserte lydkjeldene langs aksen framme-bak. Eg hevda mellom anna at trommer befant seg både i omkring- og nærområdet og at han varierte plasseringa av instrumenta frå ganske langt bak til heilt framme. Høyrer ein på albumet *Passe Gal* ligg instrumenta meir på same stad i lydbiletet langs denne aksen. Det er sjeldan at ein ikkje finn ei lydkjelde heilt framme i nærområdet. Hillestad fortel at i tillegg til tanken om at vokalen skulle bryta gjennom så fokuserte han på alltid å ha eit energisk fokus. Dette gjorde han ved å gi eit instrument fokus når vokalen tar pause.

Det må ikke være sånn at når han er ferdig med et vers og refreng og så kommer det et mellomspill, så plutselig detter hele energien fordi vokalen er så dominant. Det må komme et annet fokus i stedet og opprettholde energien. Det var ofte sologitar, keyboard eller saksofonen til Bendik Hofseth som overtok den energien (Hillestad, 2010).

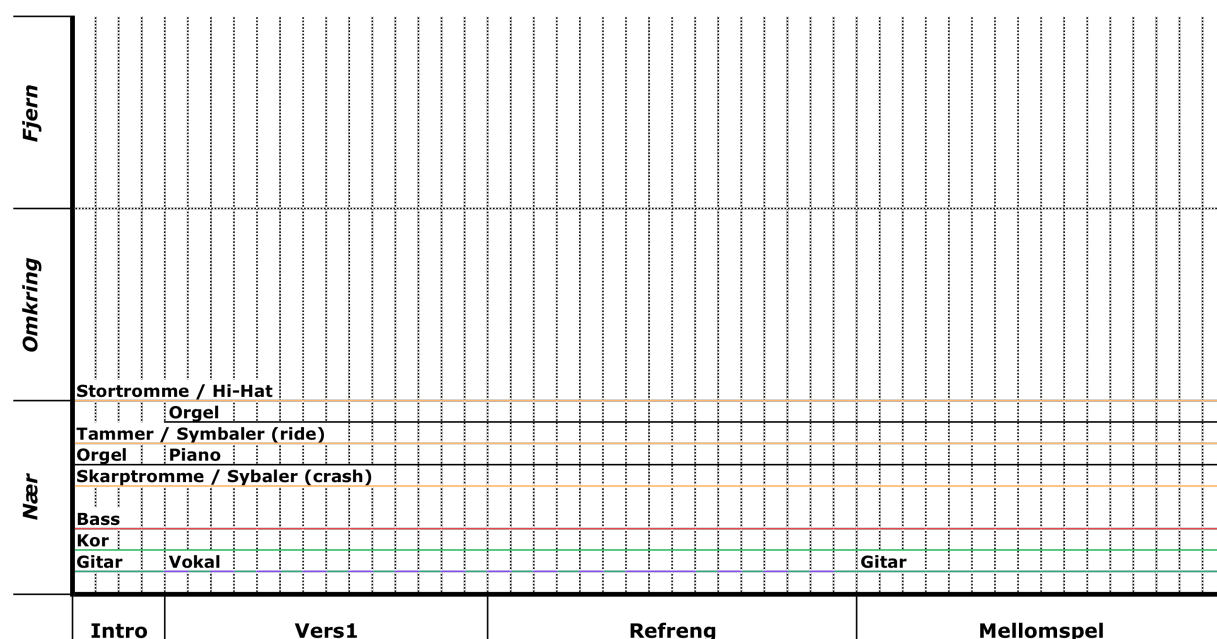
Dette er også tilfelle på mange av låtane i parti som vers og refreng. Der vokalen har ein liten pause etter ei tekstlinje kjem det fleire stadar inn andre instrument som ligg heilt framme langs aksen framme-bak. Eg vil illustrera korleis dette er gjort i låta *En dag*.<sup>54</sup>

Hillestad fortel at han lika svært godt måten teknikar Bengt Eriksen jobba på då han sette miksen, sjølv om den var svært energitappande. Han måtte til tider nytta tre- fire personar bak miksebordet i tillegg til seg sjølv og Hillestad. Jobben var då å skapa energi ved å dra opp og ned nivået på dei ulike lydkjeldene gjennom låta. Hillestad hevda at ein på denne måten unngjekk å nytta kompressorar i like stor grad for å plassera instrumenta framme og bak i lydbiletet. Denne filosofien var motsett av korleis Haakon Manheim jobba når han sette opp miksen saman med Hillestad. Eg kjem tilbake til dette når eg omtalar miks av albumet *Dansere i Natten*.

---

<sup>54</sup> Sjå tekst under *Gitar* og figur 4.4.2

Figur 4.4.1: Plassering av lydkjelder i låta *En dag*<sup>55</sup>



### *Vokal*

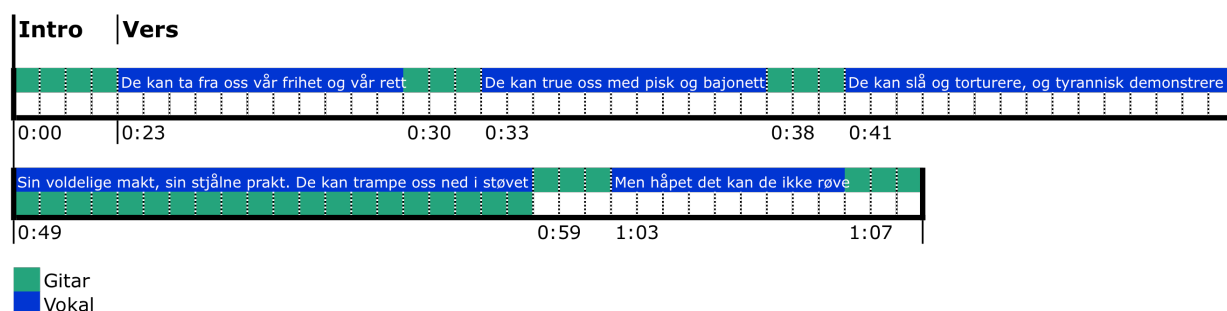
Vokalen er plassert langt framme i nærområdet. Avstanden til dei andre instrumenta er ikkje like stor som den var på dei førre albuma eg omtala. Sjølv om det er fleire instrument i nærområdet bryt vokalen likevel gjennom. Mykje av grunnen til dette er korleis ein i miksen har plassert lydkjeldene langs aksens høgt-lågt. Dette kjem eg tilbake til. Plassering langs aksens framme-bak er også avgjerande for at vokalen til ei kvar tid er langt framme i lydbiletet blant dei mange andre lydkjeldene i nærområdet.

### *Gitar*

Gitar og vokal er vekselvis plasserte heilt framme i miksen gjennom låta *En dag*.

<sup>55</sup> Figur 4.4.1 tar utgangspunkt i Moylan sin illustrasjon *Distance location graph* (Moylan, 2002:191).

Figur 4.4.2: Plassering av gitar og vokal i låta *En dag*



Vokal og gitar vekslar på å liggja heilt framme i lydbiletet. Gitaren spelar melodiske figurar der vokalen har ein liten pause og byttar difor på å vera heilt fremst i nærområdet. Ein stad i fyrste vers er både gitar og vokal plasserte saman med tilnærma same amplitudeverdi.

Vokalen bryt likevel gjennom. Dette er fordi gitar og vokal er plasserte på ulike stadar kring aksen høgt-lågt akkurat i dette partiet. Dette vil eg koma tilbake til.

### *Trommer*

På *Passe Gal* er trommene plasserte meir i same området på aksen framme-bak enn det som var tilfelle på dei albuma Trygve Thue produserte. Særskilt er stortromma lengre framme i lydbiletet. På albumet *Endelig Voksen* var skarptromma plassert langt framme i nærområdet og på *Bakerste Benk* var hi-hat langt framme i lydbiletet i forhold til dei andre trommene. På dette albumet er ingen av trommene så framtrедande og nivået mellom dei er meir likt. Dette gjer at eg opplever heile trommesettet som ein heilskap, meir enn det som var tilfelle på dei førre albuma eg omtala.

### *Plassering langs aksen framme-bak ved hjelp av klang.*

Klang er nytta som ein effekt på langt fleire instrument enn det som var tilfelle på dei tidlegare utgivingane. Som ein ser ut frå figur. 4.4.1 er alle instrumenta plasserte langt framme i miksen. Likevel opplever eg at vokalen bryt gjennom i miksen. Ein av grunnane til dette meiner eg er bruken av klang.

Vokalen er gjennom heile albumet forholdsvis tørr. Ein kort klang med låg miks er nytta. Ein har aktivt valt å klangleggja dei andre instrumenta gjennom store delar av albumet. I den fyrste takta av låta *En dag*, der trommene spelar aleine, kan ein tydeleg høyra korleis ein har tilført trommene klang. Introen til *Håveprat* og *Eg ser* er gode lyttedøme på korleis ein har

valt å klangleggja flygelet. Ved å nytta klang på instrumenta og behalda vokalen tørrare gjer at vokalen opplevast som nærare tilhøraren, sjølv om nivået på lydkjeldene ikkje er svært ulikt.

### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen høgre-venstre***

På albuma *Bakerste Benk* og *Endelig Voksen* nytta ein heile aksen i plasseringa av dei ulike instrumenta. Denne aksen er også aktivt nytta i miksen av dette albumet, men måten lydkjeldene er plasserte på aksen er ikkje gjort på same måte.

Plasseringa av trommene langs aksen høgre-venstre er på dette albumet gjort frå tilhøraren si oppleving av høgre og venstre.

Figur 4.4.3: Plassering av trommer langs aksen høgre-venstre <sup>56</sup>



Figuren illustrerer korleis trommene er plasserte i miksen langs aksen høgre-venstre. Hi-hat er panorert nokre grader til høgre og symbalar er panorerte ut til høgre og venstre. Tammar er spreidde langs heile aksen, frå nesten 100% panorering til venstre sida til nesten 100%

<sup>56</sup> Illustrasjonsfoto av trommene er henta frå: [www.mapexdrums.com](http://www.mapexdrums.com). Trommesettet på illustrasjonsfotoet inneheld to stortrommer. Det er ikkje noko som tydar på at det er nytta to stortrommer til innspelinga av albumet *Passe Gal*.



panorering til høgre sida.

Vokal og bass er plasserte i senter. Gitar og tangentar er ikkje panorerte kraftig til den eine eller andre sida slik som var tilfelle på albuma *Bakerste Benk* og *Endelig Voksen*. Instrumenta er lagt til senter i miksen med nokre få unntak der melodiske linjer er panorerte nokre få grader til høgre eller venstre. Flygel er tatt opp i stereo, truleg ved hjelp av to mikrofonar som er panorerte til høgre og venstre. Miksen av dette gjer at ein høyrer miksen av opptaket i senter, men at det likevel gir meir plass til vokalen i sentrum av miksen. Koringar er kraftig panorerte. Nokre av korstemmene er plasserte til høgre i miksen og andre er plasserte til venstre. Koringar ligg langt framme i lydbiletet, men tar likevel ikkje merksemda bort frå vokalen sidan dei er plasserte til kvar si side.

### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen høgt-lågt***

Eg hevda tidlegare at sjølv om det er fleire instrument i nærområdet bryt vokalen likevel gjennom, mykje grunna korleis lydkjeldene er plasserte langs aksen høgt-lågt. Vokalen er det elementet som ligg høgast på aksen. Det kan høyrast ut som om ein har filtrert bort dei lågaste frekvensane i vokalen og løfta frekvensane i det høgaste området.

Bjørn har fått en mye mer fyldig røst etter hvert, men da han var ung så hadde han en mer klar tenor, men ikke fullt så rik bunn i stemmen. Den tålte ikke å bli for liten, da ble den tynn i lydbildet (Hillestad, 2010).

Når eg seinare omtalar albuma *Til Alle Tider* og *Allemannsland* viser eg til endringa i Eidsvåg sitt stemmeleie. På dette og dei førre albuma er vokalen arrangert ut i eit forholdsvis høgt toneleie i forhold til seinare produksjonar, der ein nærast oktaverte melodien. Melodiane på *Passe Gal* er arrangerte ut kring einstroken C, eit leie som er typisk for ein tenor. Når Eidsvåg sin vokal er plassert i dette området er det mogleg å hente ut meir av dei høge frekvensane enn det som er tilfelle om ein hadde oktavert melodien. Einstroken C har 264 svingingar per sekund (Hz) og oktaven under har 132 svingingar per sekund (Benestad, 1982). Lyden av vokalen inneheld mange frekvensar samansette av overtonar. Likevel er det stor forskjell på dei to områda i forhold til andre instrument i miksen når ein ser på frekvensområdet for grunntonen. Eksempelvis har bassgitar stor gjennomslagskraft i området mellom 120 og 140 Hz. Det same er tilfelle med elektrisk gitar. Ein melodi som er lagt til einstroken C vil då bli mindre påverka enn ein melodi som er lagt til oktaven under.

Gitar og tangentinstrument er plasserte lågare på aksen høgt-lågt og tar difor ikkje merksemda vekk frå vokalen. Låta *Håveprat* er instrumentert med både flygel, orgel og gitar. Her høyrer ein at vokalen ligg høgare på aksen høgt-lågt. Ein har truleg dempa høge frekvensar i desse instrumenta ved hjelp av eit filter.

Eg får også inntrykk av at ein har tenkt på dette i arrangementa av låtane. Høyrer ein på låta *En dag*, der gitar og vokal ligg lengst framme langs aksen framme-bak er dette tydeleg.<sup>57</sup> På versa spelar gitaren melodiske linjer kring tostroken E der vokalen har pause. I partia der gitaren spelar samstundes med vokalen er dei melodiske linjene lagt til oktaven under. På denne måten får gitaren mindre fokus i dei partia det er vokal.

## 4.5 Dansere i Natten

### 4.5.1 Om albumet *Dansere i Natten*

*Dansere i Natten* er som dei førre produksjonane til Hillestad spela inn i Ny York Studio. På dette albumet medverka både Bengt Eriksen og Haakon Manheim som teknikarar under innspelinga, mens Manheim aleine sto for miksen av *Dansere i Natten*.

For meg er den en perle, noe av det fineste Bjørn har gjort, sier Erik Hillestad. – Sammen med *Passegal* er den det viktigaste Eidsvåg-materialet som ble produsert på Kirkelig Kulturverksted (Svendsen, 2007:115).

### 4.5.2 Innspeling – *Dansere i Natten*

Då eg omtala Bjørn Eidsvåg sine ulike periodar nemnte eg at artisten sjølv kom på banen når det gjaldt val av musikarar frå og med albumet *Dansere i Natten*. På spørsmål om kven som valte musikarar til Eidsvåg sine produksjonar, svara Hillestad at dette endra seg undervegs i samarbeidet.

Det gjorde jeg til å begynne med, men fra og med *Dansere i Natten* kom Bjørn veldig mye med sine folk. Da begynte livebiten å bli så viktig for han, at han satte premisser for hvilket band han ville ha der før platen ble planlagt, og da ble det de (Hillestad, 2010).

---

<sup>57</sup> Sjå figur 4.4.2

Teknikar Haakon Manheim jobba ikkje så mykje med å forma lydkjeldene under innspelinga som Bengt Eriksen gjorde på dei førre innspelingane. Manheim var opptatt av å få eit greit grunnivå og gjere justeringar i miksen av albumet (Hillestad, 2010). Eg meiner måten han miksa albumet på har ei viktig rolle for resultatet av korleis *Dansere i Natten* let. Eg vil no sjå på korleis det skil seg frå den førre produksjonen eg omtala. Det har berre gått tre år sidan utgivinga av *Passe Gal*, Hillestad er framleis produsent og innspelinga har føregått i same studio. Likevel er resultatet svært annleis.

#### 4.5.3 Miks – *Dansere i Natten*

Antal lydkjelder i lydbiletet på albumet *Dansere i Natten* er svært tilsvarende det som var tilfelle på innspelinga *Passe Gal*. Hillestad samarbeidde med Haakon Manheim på miksen av dette albumet. Han seier at Manheim sin arbeidsmåte skil seg frå korleis Bengt Eriksen arbeidde under miksen av *Passe Gal*. Eriksen var opptatt av å manuelt jobba med miksinga av eit album. ”Bengt Eriksen var mer opptatt av å sitte med spakene og bruke fingrene mer til å styre lydbildet” (Hillestad, 2010). Manheim var på si side opptatt av å nytta effektar og filter aktivt i mikseprosessen. ”Han skrudde mye og var veldig opptatt av at hver eneste lyd måtte filtreres litt hit og dit” (ibid.).

”

Jeg fikk jo alltid kjeft av musikerne fordi jeg la for mye vekt på vokalen sånn som de så det. Det var nok et flaggskip for meg, at jeg var opptatt av at vokalen skulle være sterk og kraftig i lydbilde og uttrykk (Hillestad, 2010).

#### *Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen framme-bak*

Generelt fylgjer miksen av albumet *Dansere i Natten* same oppskrift som *Passe Gal* når det gjeld plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen framme-bak. Eit unntak er plasseringa av skarptromma som er plassert heilt framme i nærområdet på store deler av albumet.

Jeg var veldig opptatt av den akustiske delen, men likte å jobbe med trommelyd på en mer kunstig måte. Elektroniske virkemidler som å trigge med hvit støy, få en varig og lang skarp, blande den med forskjellig klang og loops (Hillestad, 2010).

Allereie frå fyrste låt, *I Grenseland*, høyrer ein at det er lagt ein effekt til skarptrommelyden i miksen. Eg omtala ”Phil Collins trommelyden” som var typisk for produksjonar frå 80-talet.<sup>58</sup> Hillestad held fram Phil Collins sine produksjonar som ei inspirasjonskjelde. ”Phil Collins, og alle de gate-trommene hans som var veldig in og slo ut særlig på *På Leit* og *Dansere i Natten*”

---

<sup>58</sup> Sjå Gate, punkt 1.4.6

(Hillestad, 2010). På denne låta har ein nytta ein klang med høg miks i forhold til direktesignalet. Eg har tidlegare hevda at klang gjer at ein flyttar ei lydkjelde lengre bak på aksen framme-bak. Her oppnår ein det motsette ved å nytta ein gate til å dempa klangen umiddelbart. Effekten er at lyden av klangen er høg i miksen, men ikkje døyr naturleg ut. På denne måten skaper effektbruken ein nærhet i staden for å plassera skarptromma bak i lydbiletet. Å blanda lyden av skarptromma med ein kunstig lyd for å oppnå eit elektronisk verkemiddel finn ein også døme på i denne låta. Skarptromma er blanda med ein kunstig skapt trommelyd fleire stadar. Dette høyrer ein allereie på fyrste låt, på det tredje slaget i den åttande takta.

Hans filosofi var å få maskiner til å gjøre jobben med balanseringen ved hjelp av kompressorer. Man skulle få et greit grunnivå og så skulle kompressorne gjøre resten sånn at man ikke trengte å spake så mye med miksen (ibid.).

Kompressor er nytta aktivt i miksen gjennom heile albumet.<sup>59</sup> Høyrer ein på introen til låta *Et, drikk og ver glad* har ein komprimert gitaren som spelar den melodiske linja. Kvar tone ligg like langt framme i lydbiletet, sjølv om anslag og betoning varierer. Koringar på refrenget på *Dansere i natten* bryt gjennom lydbiletet og plasserer seg heilt framme langs aksen framme-bak. Det er lite eller ingen dynamisk ulikskap i uttrykket, noko som er umogleg å få til reint songmessig. På låta *Se meg* har skarptrommeslaget same nivå både ved slag på tromma sin kant (kantslag) og slag direkte på trommeskinnet. Effekten i desse døma har ein fått til ved kraftig komprimering av inngangssignalet. Kompressoren er sett opp til å umiddelbart reagere på inngangssignalet og dempa det i styrke til eit jamt utgangsnivå. Bendik Hofseth spelar saksofon på fleire av låtane på albumet. På låta *Se meg* spelar han ein saksofonsolo mot slutten av låta.<sup>60</sup> Saksofonen er ikkje kraftig komprimert slik både vokal og resten av instrumenta er. Effekten av å tilføra eit treblåseinstrument utan utstrakt bruk av kompressor gjer at eg opplever instrumentet som langt framme langs aksen framme-bak. Dette på tross av at saksofonen ikkje ligg merkbar over i lydnivå.

Plassering ved hjelp av kraftig komprimering er ein anna måte å plassere lydkjeldene på enn det som var tilfelle på albumet *Passe Gal*. Å komprimera signala frå lydkjeldene kraftig gjer at utgangssignalet er meir eller mindre konstant og ein får ikkje dynamiske ulikskapar utover i

---

<sup>59</sup> Sjå Kompressor, punkt 1.4.6

<sup>60</sup> Låt nr 5, *Se meg*. Tid: 3:12

ein låt. Ein kan høyra at det også på dette albumet er gjort justeringar i amplitudeverdi på til dømes solistiske parti, men ikkje i like stor grad som på albumet *Passe Gal*.

Klang er nytta som ein effekt fleire stadar på albumet. Mest aktiv bruk av klang høyrer ein brukt på koringar og instrument. Det er også meir utstrakt bruk av klang på vokalen. På låta *Se meg* har vokalen ein klang med høg miks og forholdsvis lang etterklang. Skarptromma som også er plassert i nærområdet har ein klang med lengre etterklang enn det som er tilfelle med vokalen. På denne måten nyttar ein klang til å plassera lydsignal med tilnærma same nivå på ulike stadar langs aksens framme-bak.

Det er på dette albumet nytta delay på vokalen, ein effekt som ikkje har vore framtrедande på dei tidlegare albuma eg omtala.<sup>61</sup> På låta *Aleina* høyrer ein denne effekten tydeleg gjennom heile låta. Repetisjonane er få og kjem tett etter direktesignalet. Denne effekten opplever eg at gir ein nærhet til vokalen. Sidan repetisjonane kjem tett etter direktesignalet gir det inntrykk av at vokalisten befinn seg i eit lite rom. På denne måten plasserer Manheim vokalen langt framme ved hjelp av delay.

#### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksens høgre-venstre***

Plassering av lydkjeldene langs aksens høgre-venstre er svært lik det som var tilfelle på albumet *Passe Gal*. Eit element som gir produksjonen eit stort stereobilet er koringar. Koringar er lagt i nærområdet på dei fleste låtane og skil seg fleire stadar frå vokalen både melodisk og rytmisk. Koringane består ofte av ei rekkje pålegg og er plasserte heilt framme i nærområdet. Desse er panorerte kraftig til høgre og venstre. På denne måten blir det gitt plass til Eidsvåg sin vokal i senter.

#### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksens høgt-lågt***

Også når det gjeld plassering langs aksens høgt-lågt minner plasseringa mykje om miksen av albumet *Passe Gal*.

Det komprimerte lydbiletet gjer at lydkjeldene blir meir definerte langs heile aksens høgt-lågt. Særskilt gjer dette utslag i det lågaste området. Ein kan høyra kvart stortrommeslag og kvar einskild basstone sjølv om dei ligg i eit lågt register. Dette kan illustrerast gjennom å

---

<sup>61</sup> Sjå Delay, punkt 1.4.6

samanlikna låta *En dag* som eg omtala frå albumet *Passe Gal* med tittellåta frå *Dansere i Natten*. På *En dag* blandar lyden av bass og stortromme seg fleire stadar, mens ein på *Dansere i natten* kan skilja instrumenta frå kvarandre.

Haakon Manheim nyttar fleire stadar den lågaste og midtre delen av aksen høgt-lågt til plassering av lydeffektar. Dette er for det meste lydar frå keyboard eller perkusive trommelydar. Om desse trommelydane er kunstig programerte, eller akustiske trommer som er filtrerte og effektbehandla er vanskeleg å høyre på innspelinga. Lydeffektane er fleire stadar plasserte langt framme i lydbiletet, men tar likevel ikkje oppmerksomda bort frå vokalen sidan dei ligg lågare på aksen høgt-lågt.

## 4.6 Til Alle Tider

### 4.6.1 Om albumet *Til Alle Tider*

*Til Alle Tider* er eit album som er gjennomarbeidd ned til minste detalj. Albumet opnar med ein ouverture som er bygd opp over tema frå siste låt; *Til alle tider*. Mange av låtane på albumet går over i kvarandre og er med på å gjera utgivinga til ein heilskap.

Jeg var og er svært fornøyd med *Til Alle Tider* og mener selv at det er en underkjent plate (Eidsvåg, 2011).

Albumet blei spela inn i Studio 1 i Oslo med Truls Birkeland som tekniskar. Iversen fortel at det var Birkeland som anbefalte dette studioet. Han omtalar Studio 1 som eit perfekt studio for god studiolyd etter dåtidas målestokk. Her kunne ein skapa tørr vokal, det var harde flater, eit godt flygel, godt trommerom og moglegheit for separasjon (Iversen, 2010).

Studio 1 var jo den nye storstua i byen, den var best og nyest. Det var jo designet etter alle kunstens regler av Haakon Manheim som er akustiker. Jeg hadde knapt nok vært der før. Og så var det selvfølgelig Truls Birkeland som var sentral. Vi hadde jobbet med han i Skippergaten i det som da het Bell. Han var ung og lovende og vi likte lyden av han. Han var en sulten fyr og gira på å jobbe med dette her (ibid.).

#### 4.6.2 *Innspeling – Til Alle Tider*

Håkon Iversen (2010) fortel at heile albumet blei ferdigskriva før ein gjekk i studio. Ikkje berre tekst og melodi, men heile forma på albumet frå start til slutt var bestemt på førehand. Med seg i studio hadde Iversen ei ferdig innspela lydfil som muskarane spela over. Denne besto av blant anna trommeprogrammeringar, keyboard, lydeffektar og stryk. Fleire overgangar mellom låtar, samt temposkifte var allereie laga klart på lydfila. Dette gjorde at lengre strekk måtte spelast i eitt for at overgangane skulle bli naturlege. Eit døme er dei tre fyrste låtane på albumet. Dette leiesporet omtalar Iversen som eit slags partitur som påverka musikalske parametre som dynamikk. Det stramme arrangementet gjorde at muskarane måtte spela på klikk og forholde seg til partituret. Dette resulterte i ein dynamisk produksjon, men ikkje ein dynamikk som nødvendigvis var musikaren sin naturlege tilnærming til materialet.

Jeg husker veldig godt *Til Alle Tider*-prosessen, som kanskje er den mest oppskriftsmessige. Helt fra preproduksjonsstadiet jobbet vi med Cubase. Og så jobbet jeg med et utrolig primitivt sequenserprogram, men det fungerte. Jeg lagde arrangementet i samarbeid med Bjørn, der jeg lagde skisser og han kom hjem til meg og hørte. Dette skulle være en stor fortelling, et verk fra A til Å, en utleverende og personlig fortelling om en fase i hans liv (ibid.).

Erik Hillestad hevda han var opptatt av det organiske og spela difor inn grunnakkompagnementet live i studio (Hillestad, 2010). Fleire delar av *Til Alle Tider* er også spela inn live av bandet samstundes. Eit døme på det er låta *Nå er det nok*. Håkon Iversen påpeika at god separasjon mellom instrumenta i studio, samt det at alt var spela inn på klikk, muliggjorde nye opptak dersom ein ikkje var heilt fornøgd. *Til Alle Tider* skulle vera eit gjennomarbeidd album og tanken på at muskarane skulle spela samstundes var ikkje hovudfokus. Låta *Pappa uten barn* består ikkje av samspel mellom muskarane i det heile, men er spela inn med eit instrument etter tur (Iversen, 2010).

Utveljinga av utstyret som blei nytta på produksjonen fekk teknikar Truls Birkeland ansvaret for. Iversen si oppgåve var å henta det beste ut av muskarane i sjølve produksjonen av albumet. Han var avhengig av ein teknikar som var lydhøyr og kunne oversetja dette til lyd. Når Iversen jobba med ein teknikar som Truls Birkeland, kunne han jobba med det musikalske saman med muskarane og vita at teknikaren ville tilføra noko positivt i neste fase.

Ofte kan man forklare til han underveis og så trer bildet tydeligere og tydeligere frem. Jeg har aldri måtte gå inn og si at nå må du ordne opp i lyden, for det har alltid vært veldig gode teknikere. Enten det er Ulf eller Truls eller Jan Erik Kongshaug så er det toppen. All ære til Bjørn for han har hatt veldig fokus på det (ibid.).

Lydbiletet er til tider tettpakka og full av informasjon. Eg får inntrykk av det ligg mykje arbeid bak arrangementa som blei presenterte for musikarane då dei møttest i studio.

#### 4.6.3 Miks – Til Alle Tider

Eg har sett på korleis lydkjelder er plasserte i miksen på fire av dei tidlegare utgivingane til Bjørn Eidsvåg. Eg har då omtala heile albuma under eitt fordi eg opplever at miksen av albuma i stor grad har vore representativ for alle låtane på albumet. Det har på albuma til dømes vore lite variasjon i trommelyd. Gitarar og tangentinstrument har hatt same mønster når det gjeld plassering. Eg har påpeikt at plassering av koringar har variert på albuma. Likevel har dei på eit og same album fylgt same oppskrift. Albumet *Dansere i Natten* hadde som nemnt eit meir variert uttrykk grunna bruk av effektar, men det hadde ikkje stor betydning for kor ein plasserte dei ulike lydkjeldene.

På *Til Alle Tider* er det vanskeleg å omtala miksen av albumet som ein heilskap. Albumet er variert når det kjem til korleis lydkjeldene er plasserte. Dette gjeld særskilt for instrumenta, vokalen til Eidsvåg har tilnærma same plassering gjennom heile albumet.

Teknikar Truls Birkeland har tre dimensjonar som utgangspunkt når det gjeld plassering av lydkjelder i miksen. Denne tankegangen er den same som utgangspunktet for analysane i denne oppgåva; plassering av lydkjelder langs aksane venstre-høgre, framme-bak og høgt-lågt.

Jeg liker å snakke om lydbildet som bestående av tre dimensjoner. Panning (stereoplassering), dybde og frekvensområde. De to første står liksom i vinkel på hverandre, mens frekvensdekningen vil ha betydning uansett. Plassering i dybden vil enklest gjøres ved bruk av volum og klanger, stereoplassering er lettere å se for seg (Brekke og Homble, 1997:31).

”

Å skru lyd på ting gjorde jo Truls på en utmerket måte, så var det for meg å komme inn og justere etterpå. Slik som ”Der var det mye klang, mer og mer av sånn, større basstromme der, mindre der”. Men å sitte sånn helt i sammen med en tekniker, det var ikke sånn det fungerte. Det var tekniker som satt opp miksen og så kom først jeg og justerte og så kom Bjørn til slutt og fikk høre alt. ”Nå synes vi det er fint, hva synes du?” Som regel synes han det var fint (Iversen, 2010).



### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen framme-bak***

”Det som da var det store kvantespranget i produksjon, var at jo at det skulle være tørrere og nærere vokal” (Iversen, 2010). Lite bruk av klang er ikkje berre gjeldande for vokalen, men også når det gjeld miksen av instrumenta. Eg heldt fram klang som ein effekt som var mykje nytta til plassering av lydkjeldene langs aksen framme-bak på albumet *Passe Gal*. Enda meir bruk av klang kan ein spora i miksen av *Dansere i Natten*. På dette albumet er klang nesten fråverande. Særskilt er det stor forskjell på miksen av trommer. Nivået mellom dei ulike trommene minner mykje om miksen på albumet *Passe Gal*. På denne utgivinga er trommene så og seia heilt tørre, noko som gjer at tammar og skarptromme opplevest mykje nærare enn det som var tilfelle på dei førre albuma eg omtala. Det same gjeld hi-hat. Hi-hat er plassert i nærområdet i miksen, men det at den ikkje er klanglagt er også ein medverkande årsak til at ein høyrer underdelte slag og bruk av pedal mykje betre.

Det er utstrakt bruk av kor på albumet. Eg meiner å kjenna igjen Håkon Iversen sine korarrangement frå tidlegare utgivingar, men her er dei plasserte nærare lyttaren langs aksen framme-bak. Høyrer ein til dømes på refrenget på låta *Skuta er lekk* blandar vokalen til Eidsvåg seg saman med koringa fordi dei er plasserte i same området. Tidlegare har det vore vanleg å nytta ein klang med høgare miks og lengre etterklang på koret enn vokalen. Det har gjort at koringane blir plasserte bak vokalen sjølv om dei har tilnærma same nivå.

Kraftig kompresjon er ein effekt ein kjenner igjen frå miksen av *Dansere i Natten*. Effekten er nytta på dette albumet for å plassera lydkjelder langs aksen framme-bak. Likevel opplever eg miksen av *Til Alle Tider* som meir dynamisk enn *Dansere i Natten*. Dette meiner eg kjem av at det som oftast finst instrument i lydbiletet som ikkje er kraftig komprimert. Elgitar og tangentinstrument har denne rolla fleire stadar. Høyrer ein derimot på miksen av akustisk gitar på låta *Skuta er lekk*, er den tydeleg komprimert. Alle anslaga kjem like godt fram. På introen spelar gitaristen med plekter, men på dei siste tonane i fjerde takt nyttar han ikkje høgre handa til anslag. At kvar enkelt tone i den rytmiske gitarfiguren kjem like godt fram gir gitaren ei statisk perkusiv rolle. Som motvekt til denne komprimerte gitaren har ein plassert ein mindre komprimert rhodes.<sup>62</sup> Ved å plassera ein ukomprimert rhodes blant dei andre komprimerte instrumenta meiner eg er eit døme på korleis ein har klart å gjera miksen av *Til Alle Tider* dynamisk på tross av all kompresjon. Teknikaren komprimerer alltid også

---

<sup>62</sup> Rhodes er en betegnelse som blir nytta om Fender Rhodes, eit tangentinstrument frå produsenten Fender.

sluttmiksen<sup>63</sup> når han gjer slike produksjonar (Brekke og Homble, 1997). Han hevdar at ein må heva lydnivået for at det ferdige resultatet skal ha tilnærma same nivå som utanlandske produksjonar. I tillegg vil kompresjon av sluttmiksen vera naudsynt for at låtane skal fungera lydmessig godt på eit lite anlegg i stova og på anlegget i bilen.

På *Dansere i Natten* verkar det som om det nesten var eit mål å ikkje justera nivå undervegs gjennom albumet, men å heller plassera lydkjeldene mykje ved hjelp av kompresjon og klang. På *Til Alle Tider* har ein aktivt jobba med å justera amplitudeverdien til lydkjeldene. Eit døme er koring. På nokre parti er koringa plassert like langt framme på aksen framme-bak som vokalen. På andre parti er koringa plassert lengre bak. Melodiske linjer i gitar eller tangentinstrument varierer frå å vera framme i nærområdet til å liggja lengre bak i omkringingområdet. Dette er for det meste gjort ved å endra nivået. Elgitar blir ofte plassert lengre bak i lydbiletet ved bruk av klang. Det høyrer ut som om klangen ikkje er påført i ettertid, men at gitaren er spela inn med klang frå gitarutstyret.<sup>64</sup> Truls Birkeland fortel at han fokuserer på at musikaren sin lyttemiks bør vera så tett opp til det endelege resultatet som mogleg. Som døme på dette trekker han fram det å arbeida med Eivind Aarset som gitarist for Bjørn Eidsvåg. Når han spelar med delay tar Birkeland opp denne delayen i staden for å leggja den til i ettertid (ibid.).

Det verkar som om tanken er å plassera melodiske linjer lengre framme på aksen på mellomspel og andre stadar der det ikkje er vokal. Dette minner om Erik Hillestad sin tanke om at vokalen er så dominant at det må koma inn eit anna instrument som overtar energien etter eit vers eller refreng.<sup>65</sup>

### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen høgre-venstre***

Plassering av instrumenta langs aksen høgre-venstre fylgjer same oppskrift som miksen av *Dansere i Natten*. Det er ikkje nytta noko form for ekstrem panorering i plasseringa av dei instrumenta som er spela inn i studio. Koringar er også på denne produksjonen dubla fleire gonger og panorerte ut til høgre og venstre. Ein har dubla den akustisk gitaren fleire stadar og

---

<sup>63</sup> Sluttmiksen er den totale sum av alle lydkjelder i eit stereospor.

<sup>64</sup> Gitarist Eivind Aarset hadde ein særegen spelestil på starten av 90-talet der bruk av effektane klang, delay og chorus var mykje nytta både live og i studio. Klangen på album minner om den klangen Aarset nytta på denne tida, klang frå effektprosessen Ensoniq DP4.

<sup>65</sup> Sjå punkt 4.4.3.

panorert dei ulike doblingane til høgre og venstre i miksen. Saman med koring og tangentinstrument som er tatt opp i stereo, gir dette plass til Eidsvåg sin vokal i senter.

Trommeprogrammeringar er plasserte langs heile aksen høgre-venstre. Det fyrste ein høyrer på albumet er ein symbaleffekt som bevegar seg frå høgre til venstre høgtalar i løpet av to slag. Programmerte trommer er nokre stadar nytta saman med akustiske trommer og somme stadar aleine. Fleire stadar utnyttar ein heile stereobilete i plasseringar av dei programmerte trommene.

### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen høgt-lågt***

Vokalen til Eidsvåg ligg lågare i toneleie på dette albumet enn det som var tilfelle på Erik Hillestad sine produksjonar.

Du kan høre på *Dansere i Natten* der idealet var å komme så høyt som mulig, jo mer sprengt, jo mer rock'n roll uttrykk er det. Så skjedde det noe på *Til Alle Tider* hvor man da trakk det ned og vi bare oktaverte ting rett og slett. Det var veldig rart for Bjørn å gjøre det, men så kom liksom dyret fram i han og hans hode ble akkurat så stort som det skal være, med et deilig lydbilde rundt. Det ble på en måte hans nye varemerke, det kan jeg vel ta litt av æren for (Iversen, 2010).

På albumet *Til Alle Tider* verkar det som ein bevisst har plassert lydkjelder høgare og lågare enn vokalen til Eidsvåg. Ein høyrer at både tangentinstrument og gitarar til tider ligg høgt på aksen. På akustisk gitar har ein konsekvent filtrert bort frekvensar i botn og løfta det høgaste registeret. Også for skarptromma er dette tilfelle. Høyrer ein på låta *Skuta er lekk* er skarptromma filtrert slik at det lågaste frekvensområdet er fjerna. Skarptromma ligg generelt høgare på aksen enn på dei tidlegare albuma eg omtala, men på låtar som *Nå er det nok* er den plassert noko lågare.

Plasseringa av bassgitar varierer frå å liggja lågt på aksen høgt-lågt til vera plassert høgare. Høyrer ein låta *På flukt* der bassisten spelar med plekter, har ein i miksen nytta eit filter for å heva høge frekvensar. Ein har henta fram frekvensar i høg mellomtone som får fram anslaget i kvar tone. På låta *Kort visitt* har ein i miksen filtrert bort høgare frekvensar og ikkje kutta tilsvarande i botn. Miksen av bassgitar på desse låtane er svært ulike og er med på gi ein lydmessig variasjon til låtane.

På albumet *Til Alle Tider* finn ein eit uttal ulike lydar frå diverse tangentinstrument. På avslutningslåta har ein nytta eit orgel som er dominerande langs den lågaste delen av aksen høgt-lågt. På låta *Utro* har ein nytta klavinett og rhodes som er plasserte høgt på aksen. Solistiske parti og melodiske linjer er gjennom albumet plasserte frå lågt til høgt. Mykje av plasseringa av lydane frå tangentinstrumenta kjem sansynlegvis frå valet av lyd. Likevel høyrer det ut som om det er gjort filtrering på flygel, rhodes og klavinett. Ein kjenner lyden frå instrumenta og legg dette til grunn når ein samanliknar den opphavlege lyden med slik den framstår i miksen av albumet.

## 4.7 Allemannsland

### 4.7.1 Om albumet *Allemannsland*

Den store og gjennomarbeidde studioproduksjonen *Til Alle Tider* blir etterfylgt av albumet *Allemannsland*. Keyboard er bytta ut med trekkspel og piano, plekterbass er erstatta med kontrabass og dei komprimerte og detaljerte korarrangement er fjerna til fordel for eit kor.

Jeg synes jeg kom hjem på et uttrykk jeg følte meg hjemme med på live-platen "Allemannseie" (92) som vi spilte inn live i Kampen Kirke. Jeg er ikke helt komfortabel med studiomåten å gjøre plater på, og dette har faktisk preget mye av det jeg har gjort siden den gangen. '80-tallet var definitivt over, med sine triggete trommer og overdreven bruk av digitalklang, chorus og ekko. Og så fikk vi portable, digitale studioer. Og vi fulgte opp "Allemannseie"-tankegangen med å prøve å rendyrke den raske prosessen som ligger til grunn for en live-innspilling. Der er det forarbeidet som er viktig. Det å spille låtene live for å la de få et naturlig uttrykk (Bjørn Eidsvåg om *Allemannsland*. Graf, 2010: 22).<sup>66</sup>

Innspelinga føregjekk i Kampen kirke i løpet av ei veke i august 1993. Truls Birkeland var tekniskar også på dette albumet. Bjørn Eidsvåg karakteriserer sjølv denne utgivinga som "Den vakreste plata jeg noen sinne har laget" (Quint, 2011).

---

<sup>66</sup> *Allemannsland* er feilaktig namngitt som *Allemannseie* i artikkelen.

#### 4.7.2 *Innspeling - Allemannsland*

Under innspelinga av *Allemannsland* var det meir fokus på at innspelinga skulle vera live og at albumet skulle opplevast nærare enn den førre utgivinga. Kyrkjerommet blei valt som innspelingsarena både fordi det var i dette rommet Eidsvåg hadde starta sin karriere og fordi rommet hadde ein god atmosfære og ein lyd Iversen likte godt (Iversen, 2010).

Allemannsland ble en reaksjon der man ville tilbake til kirken. Men vi jobbet på samme måte preproduksjonsmessig for det syntes vi fungerte strålende. Han serverte skisser til meg og jeg jobbet dem ut. Frem og tilbake med tonearter og slikt. I bunn og grunn var det akkurat samme arbeidsform. Det er interessant at du har valgt disse to, for de er helt identiske i forhold til preproduksjonsfasen. De er bare puttet inn i to forskjellige rom (ibid.).

Truls Birkeland hadde det totale ansvaret for det tekniske rundt produksjonen. Han gjorde innspelinga frå ein buss som var plassert utafor kyrkja. Miksen av albumet gjorde han i Studio 1, det same studio som *Til Alle Tider* blei miksa.

#### 4.7.3 *Miks - Allemannsland*

Av gjennomgangen av dei førra albuma har eg vist til at produksjonane fekk fleire lydkjelder i lydbiletet etter at moglegheita for pålegg var til stades. Då eg omtala *Bakerste Benk*, det fyrste albumet Trygve Thue produserte, hevda eg at låtane på albumet var enkelt instrumenterte og at ein til ei kvar tid kunne skilja ut alle instrumenta i lydbiletet.<sup>67</sup> Det same kan seiast om *Allemannsland*. Albumet er det fyrste studioalbumet på 15 år der miksen består av så få lydkjelder. *Allemannsland* meiner eg illustrerar grunntanken til Håkon Iversen når det gjeld plassering av lydkjelder i miksen. Eit ideal ein har ført vidare i produksjon og miks av dei påfylgjande albuma Iversen produserte.

”

Plutselig så kommer det et snapshot som er dritbra, der låter det kjempefint, alle spiller rollene sine riktig (Iversen, 2010).

Han kan ikke plasseres i lydbilde slik at det er så vidt du kan høre stemmen. Han skal være i senter og alt det som er i veien for det, er det bare å få vekk. Derfor begrenser det instrumenteringer, det blir det lydbilde som kler hans stemme (Iversen, 2010).

---

<sup>67</sup> Sjå punkt 4.2.3

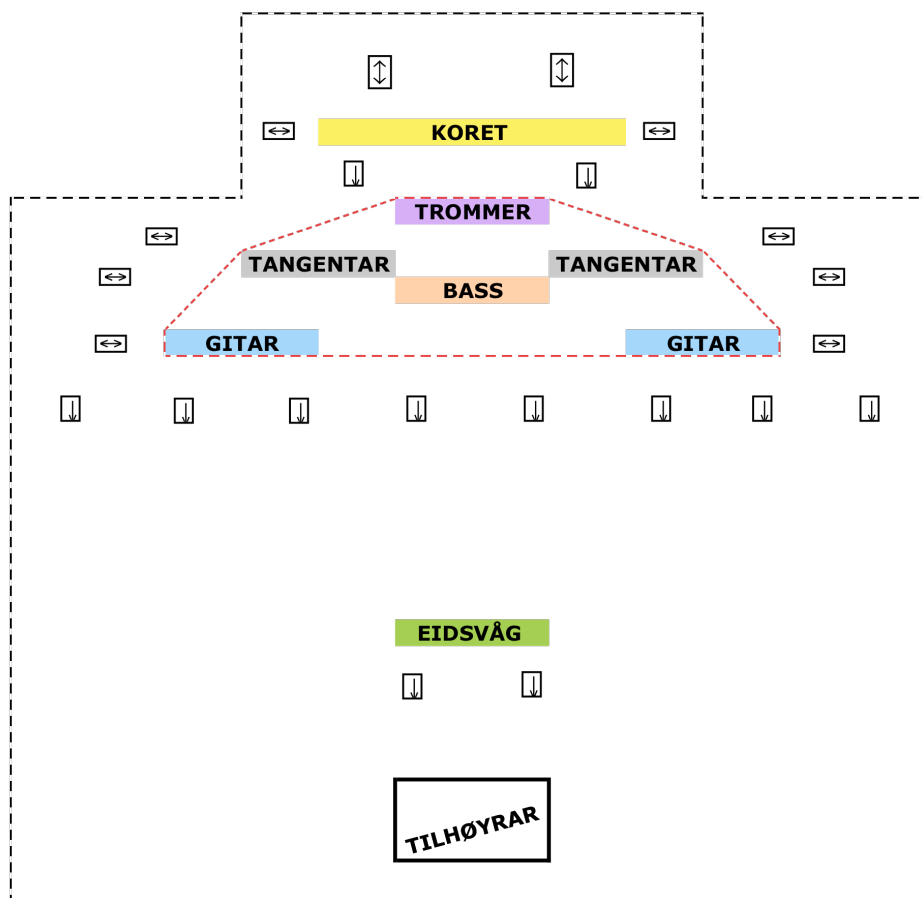
### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen framme-bak***

Iversen seier at kyrkjerommet byr på veldig krevjande lydforhold. Grunnen til dette er at rommet gir mykje klang og refleksjonar som kjem med på opptaket. I tillegg blir det lett overhøyring mellom dei ulike instrumentmikrofonane. Han seier samstundes at lydforholda tilfører meir positivt enn det er krevjande (Iversen, 2010). Teknikar Truls Birkeland påpeikar overhøyringa i ein opptakssituasjon som lite problematisk.

Forøvrig synes jeg dette med lydlekkasje er ganske oppskrytt – i feil retning. Litt lekkasje mellom de forskjellige instrumentene i opptaket er jo ikkje noe problem så lenge det låter fint (Brekke og Homble, 1997:31).

Vokalen har meir klang på dette albumet enn det som har vore tilfelle på dei førre albuma. Samanlikna med instrumenta og koret i miksen har vokalklangen kortare etterklang og er miksa lågare i forhold til direktesignalet. Det kan høyrast ut som klangen er påført i ettertid og at ikkje rommet sin klang er nytta. Om ein tar for gitt at klangen ein høyrer på dei andre lydkjeldene er refleksjonar frå rommet, er det ikkje same klangen som blir nytta på Eidsvåg sin vokal. Dei tidlege refleksjonane ein høyrer i vokalklangen kan ikkje vera eit resultat av refleksjonar frå kyrkjerommet, og gir difor eit inntrykk av at Eidsvåg er nærare lyttaren enn band og kor.

Figur 4.7.1: Plassering av lydkjeldene langs aksen framme-bak.



Ein kan tenkja seg at bandet og koret er plasserte innerst i skipet i kyrkja og at Eidsvåg er plassert i midtgangen, nokre meter frå tilhøyraren. Vokalen når lyttaren som eit direkte signal, mens lyden av bandet og koret når lyttaren som ei blanding av direktesignal og refleksjonar frå kyrkjerommet sine overflater. Pilene i figuren illustrerer refleksjonar i veggjar.

Det kan høyrast ut som om det i tillegg til instrumentmikrofonar er sett opp mikrofonar i rommet som har tatt opp summen av instrumenta. På den måten har også refleksjonane frå rommet kome med på opptaket. Bandet framstår lydmessig som ein heilskap. Dette trur eg har med å gjera at innspelina har føregått live. Overhøring og klangen i rommet er nok også ein medverkande årsak til at eg opplever lyden av bandet som ein heilskap.

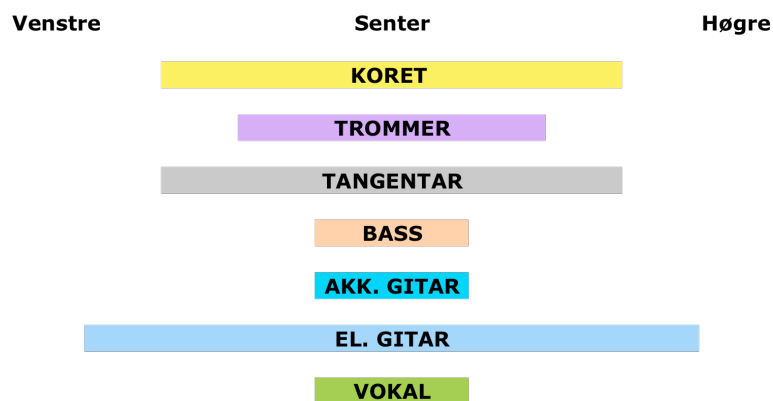
Koret er plassert lengre bak på aksen framme-bak enn bandet. Dette er gjort ved å leggja det

noko lågare i nivå. Det høyses ut som om ein har nytta klangen i kyrkjerommet i opptaket av koret. Opptaket har truleg føregått ved hjelp av mikrofonar som er plasserte slik at dei fangar opp fleire av songarane. At ein ikkje nyttar ein handhaldt mikrofon til kvar songar er med på å plassera koret bak på aksen.

### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen høgre-venstre***

På *Allemannsland* nyttar ein ikkje like mykje av aksen høgre-venstre som på dei førre albuma. Elektrisk gitar er tatt opp i stereo og panorert til høgre og venstre. Gitaristen nyttar fleire stadar ein stereodelay, noko som gir miksen eit breiare stereobilete.

Figur 4.7.2: Plassering av lydkjeldene langs aksen høgre-venstre.



Figuren over er ei skisse som illustrerer korleis lydkjeldene tar opp plass langs aksen høgre-venstre.

### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen høgt-lågt***

På dette albumet har ein eksperimentert lite med å variera plasseringa av lydkjelder langs aksen høgt-lågt. Det er langt fleire lydkjelder som ligg i det same området og ein har skilt kjeldene frå kvarandre meir når det gjeld framme-bak og venstre-høgre enn det som er tilfelle for høgt og lågt.

Ein har kutta nokre av dei høgaste frekvensane i koret ved hjelp av eit filter. Dette gjer at vokalen til Eidsvåg bryt gjennom også i dei partia der koret ligg lengre framme på aksen framme-bak. Dette kan ein høyra tydeleg i siste refrenget på *Se i nåde til oss*.



Elektrisk gitar har ei framtrekkande rolle som akkordinstrument gjennom heile albumet. Gitaren bryt gjennom lydbiletet i det midtre og øvre registeret på aksen høgt-lågt. Det er konsekvent gjort ein basskutt av gitaren, noko som gir meir plass til bass og tangentinstrument lågare på aksen.

## **4.8 Pust**

### **4.8.1 Om albumet *Pust***

Albumet *Pust* blei spela inn på ein låve i juni 2008 og gitt ut oktober same år. Anders Engen produserte albumet og hadde ein grunntanke at ein med *Pust* skulle ein fanga eit anna uttrykk og fornya lydbilete til Bjørn Eidsvåg (Engen, 2011).

Grunnen til at det ble en låve var at Bjørn visste om et sted på Sørlandet hvor han har feriert en del hvor han trives. Så der kunne vi bo i noen hus, og spille inn i låven som hadde det største rommet. Så var vi nede og kikket på det og tenkte at dette får vi til hvis vi får inn et piano og dekorerer det litt sånn som vi vil ha det (ibid.).

### **4.8.2 Innspeling - *Pust***

Anders Engen hadde ein tanke om at innspelinga skulle fungera som ein konsert. Ein spela låtane sammen til ein var nøgd. Eg skildra tidlegare Engen si arbeidsform, der musikaner møtte opp og arrangerte låtane saman med produsent og artist. Denne arbeidsmåten held Engen fram som ei annleis arbeidsform enn det som var tilfelle på produksjonane Eidsvåg hadde gjort utover 2000-talet.

Det er det aller gøyeste, alle blir involvert og man lager hver del sammen. Jeg forbereder meg litt, men så har man dugnad. Så har jeg mulighet til å si at det blir den og den versjonen. For det er fryktelig mange meninger med mange flinke folk som har mye forslag (ibid.).



Frå innspelinga av albumet *Pust*. I dette rommet spela Bjørn Eidsvåg og bandet inn heile albumet.

Frå venstre:  
Geir Sundstøl  
Nikolai Eilertsen  
David Wallumrød

Bilete er henta frå quint.no (2011)

Det var eit bevisst val å nytta ein innspelingsarena som skilde seg frå dei store studioa ein hadde nytta dei siste åra. Det blei bygt opp eit provisorisk studio der alle musikarane sat i same rom. Teknikar Georg Tanderød rigga seg til i etasjen under og nytta eit rom der som kontrollrom. Engen samanliknar innspelinga med korleis ein spela inn plater i ”gamle dagar” der ein plasserte musikarane rundt mikrofonar og spela så godt ein kunne. Det finst i liten grad moglegheit til å fjerna noko i etterkant grunna all overhøyring mellom mikrofonane. Han seier at det ikkje var ei dragning etter å gjera innspelinga på gamalt utstyr slik Thue opererte på sin fyrste produksjon. Men sjølve innspelingsforma har klare parallellar til innspelinga av albumet *Bakerste Benk* (Engen, 2011).

Det har vært vanskelig lydmessig, slik at Georg, lydtekniker har måtte slite. Det er ikke et profesjonelt studio, så det er mye overhøringer og mye bråk. Men det har musikalsk vært en opptur av dimensjoner (Bjørn Eidsvåg, 2008).

#### 4.8.3 Miks - *Pust*

Sidan alle musikarane satt i saman i eit lite rom, måtte produsent og teknikar gjera val allereie ved innspelinga. Teknikaren hadde hovudansvaret for plasseringa av musikarane og kva typar mikrofonar som skulle nyttast. Det er stor overhøyring mellom mikrofonane i ein slik opptakssituasjon, så mykje av miksen blei sett allereie i opptakssituasjonen. I ettertid blei det gjort nokre solistiske pålegg, samt litt av koringane blei tatt opp i ettertid (Engen, 2011).

”

Og da går det an å bare telle opp i rommet og late som man har en konsert med alt dette som heter overhøring (Engen, 2011).

Miks av lydkjeldene langs aksane framme-bak, høgre-venstre og høgt-lågt er på mange måtar ein miks av dei førre albuma eg har omtala. Eg vil her trekkja nokre parallellar til tidlegare produksjonar når eg omtalar plassering av lydkjeldene.

### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen framme-bak***

Vokalen til Eidsvåg er forholdsvis tørr og er plassert i lydbiletet tilsvarande det ein høyrte på albumet *Til Alle Tider*. Den er ikkje like komprimert, men nivå og bruk av klang minner mykje om lyden Iversen ”skapte” på starten av 90-talet.

Ein kan ikkje gi ein felles beskriving av korleis instrumenta er plasserte langs aksen framme-bak. Dei ulike låtane på albumet har stor variasjon når det gjeld plassering langs denne aksen. Justeringa er for det mest gjort ved å justera nivået på dei ulike kjeldene.

Koringar varierer frå å vera heilt framme i nærområdet til å vera lengre bak i omkringingområdet. I tillegg til nivåregulering har ein komprimert koringa i fleire av dei partia ein opplever koringane langt framme på aksen. Dette kan ein til dømes høyra på låta *Sett*. Akustiske og elektriske strengeinstrument er somme tider berande akkordinstrument i nærområdet, mens dei andre stadar fungerer som eit bakteppe langt bak i lydbiletet. Pedal- og lapsteel gitar er eit av dei få instrumenta som i utstrakt grad er klanglagt.

### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen høgre-venstre***

Når eg omtala Trygve Thue sine produksjonar viste eg til at gitar fleire stadar var panorert heilt til den eine eller andre sida. Slik er det også gjort ei rekkje stadar på dette albumet. Det er stor variasjon i kor mange element det er i lydbiletet. Ein finn låtar som *Jerusalem* der største delen av låta berre er instrumentert med vokal, piano og kontrabass. På *Blikket ditt* er det i hovudsak akustisk gitar og vokal. Andre låtar har mange element. På *Pust* er det trommesett, perkusjon, akustisk gitar, dobro, pedalsteel, marxophone, orgel og piano. Det kan verka som ein har same utgangspunkt som var tilfelle på Thue sine produksjonar; å gi plass til vokalen i senter ved å panorera lydkjelder til høgre og venstre på aksen.

### ***Plassering av dei ulike lydkjeldene langs aksen høgt-lågt***

Plasseringa av vokalen langs aksen høgt-lågt minner mykje om slik det var gjort på albuma *Til Alle Tider* og *Allemannsland*.

Det er stor forskjell på korleis dei andre instrumenta er plasserte langs aksen. Elektrisk gitar på solistiske parti er det instrumentet som skil seg mest frå dei førre albuma eg omtala. På *Pust* er gitarane plasserte midt på aksen høgt- lågt. Den distinkte mellomtonen i gitarlyden minner lite om den polerte gitarlyden som kjenneteikna dei førre produksjonane. Eg trekkjer parallellar til 70-talets gitarlyd når eg høyrer denne type lyd. Både spelestil og gitarlyd har mange fellestrekk med Trygve Thue sitt gitarspel.

Plasseringa av tangentinstrument, trommer og bass minner om det ein kunne høyra på albumet *Allemannsland*. Eg får inntrykk av at det ligg ein tanke bak å gjengi den akustiske lyden frå instrumenta. På albumet *Til Alle Tider* var instrumenta tydeleg filtererte og ein kunne til ei kvar tid høyra kvar einaste tone. På dette albumet blandar instrumenta seg meir saman som ein heilskap.

## 5. Oppsummering og konklusjon

---

I denne oppgåva har eg sett på utviklinga av norsk plateproduksjon i tidsperioden frå midten av syttitalet og fram til i dag. Målet har vore å sjå korleis lydbiletet på Bjørn Eidsvåg sine produksjonar har utvikla seg. Artisten har sidan 1976 gitt ut 24 album gjennom ulike musikalske periodar. Det har vore lite forskning på temaet. Eg har i stor grad tileigna meg kunnskap gjennom auditiv analyse og intervju for å synleggjera generelle utviklingstrekk.

I det fyrste kapitlet skisserte eg oppgåva sin struktur og problemstilling. Eg presenterte ein modell som eg seinare nytta i analysekapitlet, der eg fokuserte på plassering av lydkjelder i lydbiletet på utvalte album. Avslutningsvis i kapitlet gjorde eg greie for val av metodar. Oppgåvas andre kapittel omhandla produsenten si rolle, samt ein presentasjon av fire av Eidsvåg sine produsentar. Intervju av desse fire produsentane gav meg fyrstehandskunnskap om korleis dei arbeidde med produksjonane. I kapittel tre delte eg utgivingane til Bjørn Eidsvåg inn i fire ulike periodar. Bakgrunnen for periodeinndelinga var vesentlege endringar i lydbiletet. I det fjerde kapitlet analyserte eg ulike album frå dei fire periodane.

**Eit trekk som viste seg å gå igjen som ein slags fellesnemnar for produsentane**, var tanken om at ein produksjon skulle vera så live som mogleg. På det fyrste albumet Trygve Thue produserte for Bjørn Eidsvåg, plasserte han heile bandet i studio og spela det inn live. På den neste produksjonen hans spela musikarane i mindre grad samtidig og innspelinga blei gjort meir lagvis. Då Erik Hillestad overtok produsentjobben ville han tilbake til eit meir levande og organisk lydbilete. For å oppnå dette spela ein inn albumet *Live in Ny York* som ein konsert i studio. Utover 80-talet forandra idealet seg, og albuma blei i mindre grad spela inn live. Den mest gjennomarbeidde utgivinga til Eidsvåg var albumet *Til Alle Tider*, som Håkon Iversen produserte. Musikarane spela over eit allereie innspela leiespor, og samspel i studio var ikkje i fokus. Med det påfylgjande albumet, *Allemannsland* ville ein tilbake til eit liveuttrykk og spela inn albumet live i ei kyrkje. På dei påfylgjande produksjonane opprettheldt ein tankegangen om at albuma i størst mogleg grad skulle spelast inn live. Anders Engen overtok produsentjobben femten år seinare. Han meinte at Eidsvåg sine utgivingar dei siste åra var blitt for gjennomarbeidde. Han valte difor å spela inn albumet *Pust* live på ein låve med heile bandet samla i same rom.

Her fylgjer ei samanfating som viser nokre av utviklingstrekk som var årsak til at eg delte inn Bjørn Eidsvåg sine produksjonar i fire ulike periodar.

**Den fyrste perioden til Bjørn Eidsvåg** besto av tre utgivingar, der den fyrste var produsert av Håkon Berge og dei to påfølgjande av Trygve Thue. Albuma har ikkje eit heilskapleg musikalsk uttrykk og spenner over fleire musikalske stilartar. Dei to fyrste albuma hadde ei stor bandsamansetning med mange instrumentalistar. To kvinnelege songarar blei nytta både som vokalistar og koristar. Korarrangementa er enkle to- og trestemte vokalharmoniseringar.

Albuma *Bakerste Benk* og *Endelig Voksen* som Thue produserte blei særskilt omtala i oppgåva. Albuma har eit akustisk uttrykk der flygel og akustisk gitar er dominerande i lydbiletet. Eidsvåg spela sjølv gitar på albuma, men det er Thue sitt gitarspel som har mest plass. Fiolin blei brukt som melodisk instrument og er med på å forsterka det akustiske preget.

Dei ulike instrumenta har tilnærma same lyd gjennom heile albuma. Det er lite som tyder på at produsenten eksperimenterte med ulike mikrofonar eller i stor grad nytta effektar for å variera uttrykket. Thue var opptatt av å forma lyden under opptak og i mindre grad gjera endringar i miksen.

Produsenten fortalte at avgrensingar i opptaksutstyret gjorde at ein i starten måtte ta opp fleire instrument på same kanal (Thue, 2010). Dette fekk konsekvensar for vala ein gjorde både i opptak og miks. Eit døme på dette er gitar og flygel som blei tatt opp på same kanal. Dette endra seg då Thue produserte det tredje albumet, *Endelig Voksen*. Sjølv om ein fekk fleire kanalar før denne innspelinga, er balansen mellom dei ulike trommene på både *Bakerste Benk* og *Endelig Voksen* annleis enn det som skulle bli tilfelle på seinare utgivingar. Trommene har ulikt nivå og varierer frå å liggja langt bak til langt framme i lydbiletet. Stortromma ligg lengst bak og er nesten ikkje høyrbar.

Miksen er prega av utstrakt bruk av panorering. Instrumenta blei mange stadar plasserte heilt til høgre eller heilt til venstre i lydbiletet. Dette er særskilt gjeldande for melodiske parti som blei spela på gitar eller tangentinstrument. På denne måten fekk vokalen stor plass i senter.

**Den andre perioden** valte eg å starta då Erik Hillestad overtok som produsent i 1981.

I denne perioden såg eg på to bandutskiftingar som eg heldt fram som vesentlege for Eidsvåg si musikalske utvikling. Hillestad sette saman det fyrste bandet før innspelinga av *Live in Ny York*, og det besto av profesjonelle musikarar med studiorutine. Produsent, artist og musikarar jobba i fellesskap med arrangementa i studio. Både produsent og artist held fram musikarane som vesentlege i produksjonsfasen og for det lydbiletet ein skapte (Hillestad, 2010; Eidsvåg, 2011). Bandet Hillestad sette saman gav artisten eit meir rocka og elektrisk uttrykk enn det som var tilfelle i den førre perioden. Akustisk gitar blei bytta ut med elektrisk gitar, og digitale keyboard fekk stor plass i lydbiletet. Det andre bandet besto av musikarar Eidsvåg ynskte å ha med på innspelinga av albumet *Dansere i Natten* i 1986. Eidsvåg uttalar at "På grunn av egne begrensede musikalske ferdigheter og musikkfaglig språk, har valg av musikere vært mitt viktigste musikalske grep" (Eidsvåg, 2011). Dette skiftet av musikarar endra artisten sitt uttrykk frå rock til pop, eit uttrykk han vidareutvikla inn i det neste tiåret. Albuma frå denne perioden er meir gjennomarbeidde og arrangerte enn det som var tilfelle med Thue sine produksjonar. Val av musikarar og den innverknaden dei fekk blir halde fram som vesentleg for denne utviklinga.

Bruk av effektar kjenneteikna denne perioden. Eg viste til korleis gitaristane nytta effektar på gitar, og korleis effektbruken under miksinga prega lydbiletet. Bruk av effekten klang var nesten fråverande i den førre perioden, mens den i stor grad blei nytta i denne perioden. Resultatet av dette var at ein skapte ei romkjensle kring instrumenta. Thue nytta panorering i stor grad for å skilja instrumenta frå kvarandre i miksen. I denne perioden blei det gjort vesentleg mindre, og ein nytta blant anna klang for å plassera lydkjeldene i lydbiletet. Bruk av effekten gate på trommer skapte ein karakteristisk effekt som ein nytta i stor grad utover 80-talet.

Kor fekk ei heilt ny rolle. Korarrangementa blei avanserte og var ikkje lenger enkle to- og trestemte arrangement som fylgde melodien sin melodikk og rytmikk. Kor blei sunge av profesjonelle koristar og ofte dobla fleire gongar. I miksen panorerte ein nokre av stemmene til høgre og andre til venstre. På denne måten frigjorde ein plass til Eidsvåg sin vokal i senter.

Måten ein plasserte trommene på sette ein standard for korleis det er gjort også på framtidige album. Dei blei panorerte ut frå tilhøyraren si oppleving av venstre og høgre. Det vil seia at ein til dømes høyrer hi-hat i høgre høgtalar og ikkje i venstre slik Thue plasserte den. Nivået

frå dei ulike trommene blei meir likt, slik at eg opplever trommesettet meir som ei samla eining.

**Den tredje musikalske perioden til Bjørn Eidsvåg** starta då Håkon Iversen overtok som produsent i 1992 på albumet *Til Alle Tider*. Eg heldt fram denne produksjonen som ei vidareføring av uttrykket ein skapte i den førre perioden. Likevel valte eg å starta perioden med denne utgivinga sidan det resulterte i albumet *Allemannsland*. Eg hevda at *Allemannsland* la grunnlaget for artisten sitt nye lydbilete, eit lydbilete som skulle prega utgivingane hans i femten år.

Frå og med albumet *Til Alle Tider* endra vokalen til Eidsvåg seg. Han song i eit mykje lågare toneleie, mange stadar ein oktav under det som var tilfelle på tidlegare album. På denne måten frigjorde ein mykje plass i det høgaste området i lydbiletet, der ein kunne plassera andre lydkjelder. Dette utviklingstrekket skapte eit stort skilje og blir eit kjenneteikn på alle dei påfølgjande albuma.

Med utgivinga av albumet *Allemannsland* bevega Eidsvåg seg bort frå eit polert poputtrykk og over i eit viseuttrykk. Med dette albumet vende han tilbake til der han starta; til eit meir akustisk lydbilete. Bjørn Eidsvåg sitt gitarspel skulle koma til å kjenneteikna utgivingane i denne perioden. Hans måte å spela på meiner eg er ei medverkande årsak til at eg opplever låtane i meir visetradisjon.

Han har en måte å spille gitar på, som er litt sydlandsk swing. Der mener jeg hele nøkkelen ligger. Jeg kan nevne i fleng alle låtene som kommer fra den høyrehanden der, det sitter i ryggmargen hans (Iversen, 2010).

Kor var også viktig i denne perioden, men enklare korarrangement og innslag av kvinnelege vokalistar i lydbiletet erstatta dei gjennomarbeidde korarrangementa. Måten kor blei arrangerte på minner om dei to- og trestemte arrangementa frå Eidsvåg sine to fyrste album. Ein gjorde ikkje lenger mange pålegg eller panorerte ut koringane til høgre og venstre.

Bruk av effektar prega den førre perioden. Det høyrer ut som om ein i denne perioden var ute etter instrumenta sin akustiske lyd. Særskilt var dette gjeldande for trommer. Ikkje berre



gjekk ein bort frå all effektbruk på trommene, men trommespelet endra seg også til å bli meir perkusivt med utstrakt bruk av hender og vispar i staden for trommestikker.

Eit instrument som fekk stor plass i lydbiletet var elektrisk gitar, ofte med bruk av effektane klang og delay. Denne særleine bruken av desse effektane og måten gitaristane harmoniserte på, meiner eg blei eit av kjenneteikna på Eidsvåg sitt lydbilete dei neste femten åra.

**Fjerde musikalske periode** valte eg å starta i 2008, då Anders Engen produserte albumet *Pust*. Med *Pust* hadde ein som mål å skapa eit nytt musikalsk uttrykk og eit nytt lydbilete. For å nå dette målet meinte plateselskapet at det var naudsynt å skifta ut heile bandet. Grunnstamma i det nye bandet besto av yngre musikarar som ikkje hadde spela med Eidsvåg tidlegare.

Anders visste jeg ville bli en god medspiller for å få meg videre inn i et renere, litt friskere og moderne uttrykk. Han introduserte meg for nye, unge musikere og plata skulle være klin organisk og levende (Eidsvåg, 2011).

Albuma i denne perioden har fleire involverte musikarar som gir eit meir variert musikalsk uttrykk når det gjeld spelestil.

Elektrisk gitar, ofte med utstrakt bruk av klang og delay kjenneteikna utgivingane heilt frå tidleg på 90-talet. I denne perioden valte ein å gå bort frå dette lydidealet, og gitarane er forholdsvis tørre gjennom heile albuma. Steelgitar fekk mykje plass i lydbiletet, eit instrument som var nytt i Eidsvåg sitt musikalske uttrykk. Akustisk gitar har gjennom det siste tiåret i stor grad vore spela av Bjørn Eidsvåg sjølv. I denne perioden er det i hovudsak gitaristane som spelar akustisk gitar. Deira måte å spela på skil seg frå Eidsvåg sin spelestil, som har bestått av enkle rytmiske figurar. Ein må tilbake til dei tre fyrste utgivingane for å finna like mykje bruk av akustisk gitar.

Orgel, rhodes, piano og andre analoge tangentinstrument blei nytta i stor grad under innspelinga. Desse tangentinstrumenta fekk stor plass i lydbiletet, og gir Eidsvåg sin musikk eit nytt uttrykk.

Eg kjenner igjen bruk av kraftig panorering i miksen frå Thue sine produksjonar. Ein har fleire stadar panorert ut gitarar heilt til høgre eller venstre. Bortsett frå trommer og kor har ein ikkje gjort ei slik kraftig panorering av bandinstrument sidan før Hillestad overtok som produsent tidleg på 80-talet.

I denne oppgåva har eg vist korleis lydbiletet på Bjørn Eidsvåg sine produksjonar har utvikla seg gjennom hans musikalske karriere. Skifte av produsent og musikarar har spela ei vesentleg rolle for denne utviklinga. Nokre karakteristiske trekk tidleg i karrieren har kome tilbake igjen i seinare tid, mens andre berre har vore sentrale i ein periode. Nokre kjenneteikn ved Eidsvåg sitt lydbilete har fylgt han gjennom heile karrieren, mens andre har kome til undervegs. Hovudfokus i oppgåva har vore musikken til låtskrivar, songar, gitarist og artist Bjørn Eidsvåg.

*Bjørn sier selv at han har til gode å lage sin beste plate og har ingen planer om å gi seg* (Engen, 2011).

# Litteraturliste

---

## Bøker, tekstar:

Benestad, Finn (1982): *Musikklære*, Tano, Oslo.

Blokhus, Yngve og Audun Molde (1996): *Wow! Populærmusikkens historie*, Universitetsforlaget, Oslo

Brekke Pål H. og Runar Homble (1997): "Mannen lenger bak..." i *Musikkpraksis*, nr 1, s.30-33, Mediahuset, Oslo.

Brice, Richard (2001): *Music Engineering*, 2. utg., Newnes, Oxford

Brolinson Per-Erik og Holger Larsen (1981): *Rock...Aspekter på industri, elektronikk & sound*, Esselte Studium, Stockholm

Danielsen, Anne (1996): *My name is Prince - en studie i Diamonds and Pearls*, Hovedfagsoppgave, avd. for musikkvitenskap, 3. utg., Universitetet i Oslo, Oslo

Dreyer, Bjørn Charles (1995): "Å flytte litt på hverandre" i *Musikkpraksis*, nr 3, s.33-35, Mediahuset, Oslo.

Eggum, Jan m.fl. (2005): *Norsk Pop & Rock Leksikon. Populærmusikk i hundre år*, Vega Forlag, Oslo

Graf, Rolf (2010): "Bjørn Eidsvåg, Rundt neste sving" i *Musikkpraksis*, nr 5, s.20-25, Mediahuset, Oslo.

Kvale, Steinar (1997): *Det kvalitative forskningsintervju*, Ad Notam, Oslo

Larsen, Petter (2002): "Populærmusikken og de andre musikalske genrer" i Gripsrud (red.) *Populærmusikken i Kulturpolitikken*, s.106-128, Norsk Kulturråd, Oslo.

Lund, Thorleif og Richard Haugen (2006): *Forskningsprosessen*, Unipub forlag, Oslo

Massey, Howard (2003): *Behind the Glass*, Backbeat Books, San Francisco

Moylan, William (2002): *The Art of Recording, Understanding and Crafting the Mix*, Focal Press, Woburn

Owsinski, Bobby (1999): *The Mixing Engineer's Handbook*, Mix Books, San Francisco

Patey, Bent (1996): "Eivind Aatset" i *Musikkpraksis*, nr 3, s.24-27, Mediahuset, Oslo.

Roads, Curtis (2000): *The Computer Music Tutorial*, 5. utg., The MIT Press, London

Rossing, Thomas D., Richard F. Moore og Paul A. Wheeler (2002): *The Science of Sound*, 3 utg., Addison Wesley, San Francisco

Svendsen. Randi Berge (2007): *Bjørn*, Font Forlag, Oslo

White, Paul (2000): *Desktop, digital studio*, Sanctuary Publishing, London

### **Anna litteratur:**

St.meld. nr. 48 (2002–2003): *Kulturpolitikk fram mot 2014*, Det Kongelige Kultur- og Kyrkjedepartementet

Nuendo 5, Plug-in Reference (2010): Steinberg Media Technologies GmbH

Himlen Rundt Hörnet (1992): Lisa Nilsson (album), Diesel

Raising Sand (2007): Robert Plant og Alison Krauss (album), Universal

### **Intervju:**

Eidsvåg, Bjørn	Intervju.	Oslo, 2011
Engen, Anders	Intervju.	Oslo, 2011
Hillestad, Erik	Intervju.	Oslo, 2010
Iversen, Håkon	Intervju.	Oslo, 2010
Thue, Trygve	Intervju.	Bergen, 2010

### **Nett:**

Mic, 2002	<a href="http://www.mic.no/mic.nsf/doc/art2002101215393263447928">http://www.mic.no/mic.nsf/doc/art2002101215393263447928</a>
Quint, 2009-2011	<a href="http://quint.no/">http://quint.no/</a>
Moslet, 1999	<a href="http://www.dagbladet.no/kultur/1999/10/23/181168.html">http://www.dagbladet.no/kultur/1999/10/23/181168.html</a>
<a href="http://edcherney.com/">http://edcherney.com/</a>	
<a href="http://www.studioexpresso.com/profiles/ralphsutton.htm">http://www.studioexpresso.com/profiles/ralphsutton.htm</a>	
Quint, 2010	<a href="http://quint.no/">http://quint.no/</a>
<a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Guns_N'_Roses_discography#Studio_albums">http://en.wikipedia.org/wiki/Guns_N'_Roses_discography#Studio_albums</a>	
<a href="http://www.discogs.com/Jørn-Hoel-Varme-Ut-Av-Is/release/1408233">http://www.discogs.com/Jørn-Hoel-Varme-Ut-Av-Is/release/1408233</a>	
<a href="http://www.bendik.com">http://www.bendik.com</a>	
Kunnskapsforlaget, 2010	<a href="http://www.ordnett.no">http://www.ordnett.no</a>
<a href="http://www.biberfan.org/wp-content/uploads/2007/05/speakers4.jpg">http://www.biberfan.org/wp-content/uploads/2007/05/speakers4.jpg</a>	
Ifpi, 2010	<a href="http://www.ifpi.no">http://www.ifpi.no</a>
<a href="http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/">http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/</a>	
Kunnskapsforlaget, 2010	<a href="http://www.ordnett.no">http://www.ordnett.no</a>
UIO, 2010	<a href="http://www.uio.no/studier/emner/hf/imv/MUS2253/">http://www.uio.no/studier/emner/hf/imv/MUS2253/</a>
<a href="http://gilmore2.chem.northwestern.edu/images/lake1.gif">http://gilmore2.chem.northwestern.edu/images/lake1.gif</a>	
<a href="http://kkv.no/">http://kkv.no/</a>	
Kunnskapsforlaget, 2010:	<a href="http://www.ordnett.no">http://www.ordnett.no</a>
<a href="http://www.masterhuset.no/">http://www.masterhuset.no/</a>	
VG, 2010:	<a href="http://lista.vg.no/artist_info.php?ArtistOp=show&amp;artistId=1859">http://lista.vg.no/artist_info.php?ArtistOp=show&amp;artistId=1859</a>
<a href="http://www.discogs.com/artist/Jørn+Christensen">http://www.discogs.com/artist/Jørn+Christensen</a>	
Bakke, 2006	<a href="http://www.dagbladet.no/kultur/2006/10/14/479731.html">http://www.dagbladet.no/kultur/2006/10/14/479731.html</a>
<a href="http://www.discogs.com/artist/Frode+Alnæs">http://www.discogs.com/artist/Frode+Alnæs</a>	
<a href="http://www.mapexdrums.com">http://www.mapexdrums.com</a>	
<a href="http://www.discogs.com/artist/Erik+Hillestad">http://www.discogs.com/artist/Erik+Hillestad</a>	
Bjørn Eidsvåg, 2008	<a href="http://www.youtube.com/user/BjornEidsvaagTV#p">http://www.youtube.com/user/BjornEidsvaagTV#p</a>
<a href="http://www.rockipedia.no/Vault.aspx?entity=50635">http://www.rockipedia.no/Vault.aspx?entity=50635</a>	
Johnsen, 2010	<a href="http://www.side2.no/underholdning/article3021936.ece">http://www.side2.no/underholdning/article3021936.ece</a>
Discogs, 2011	<a href="http://www.discogs.com/artist/Jan+Erik+Kongshaug">http://www.discogs.com/artist/Jan+Erik+Kongshaug</a>

### **Lesedato:**

24.10.09
25.10.09 – d.d.
26.10.09
26.10.09
26.10.09
29.11.09
03.01.10
03.01.10
07.01.10
01.03.10
03.03.10
06.03.10
07.03.10
08.03.10
08.03.10
19.03.10
24.03.10
12.04.10
13.04.10
19.04.10
20.04.10
21.04.10
20.02.11
03.03.11
10.03.11
19.03.11
25.03.11
08.04.11
18.04.11

# Diskografi

**Bjørn Eidsvåg**

---

<i>Inn for Landing</i> Produsent: Håkon Berge	<i>Kirkelig Kulturverksted</i>	1976
<i>Bakerste benk</i> Produsent: Trygve Thue	<i>Kirkelig Kulturverksted</i>	1978
<i>Endelig Voksen</i> Produsent: Trygve Thue	<i>Kirkelig Kulturverksted</i>	1980
<i>Live in Ny York</i> Produsent: Erik Hillestad	<i>Kirkelig Kulturverksted</i>	1981
<i>Passe Gal</i> Produsent: Erik Hillestad	<i>Kirkelig Kulturverksted</i>	1983
<i>På Leit</i> Produsent: Erik Hillestad	<i>Kirkelig Kulturverksted</i>	1984
<i>Bjørns Beste (samlealbum)</i>	<i>Kirkelig Kulturverksted</i>	1985
<i>Dansere i Natten</i> Produsent: Erik Hillestad	<i>Kirkelig Kulturverksted</i>	1986
<i>Vertigo</i> Produsent: Erik Hillestad	<i>Kirkelig Kulturverksted</i>	1988
<i>Tatt av Vinden</i> Produsent: Sverre Erik Henriksen	<i>Norsk Plateproduksjon</i>	1990
<i>Alt du vil ha (live)</i> Produsent: Sverre Erik Henriksen	<i>Norsk Plateproduksjon</i>	1990
<i>Til Alle Tider</i> Produsent: Håkon Iversen	<i>Norsk Plateproduksjon</i>	1992
<i>Allemannsland</i> Produsent: Håkon Iversen	<i>Norsk Plateproduksjon</i>	1993
<i>Landet Lenger Bak</i> Produsent: Håkon Iversen	<i>Norsk Plateproduksjon</i>	1995
<i>På Svai</i> Produsent: Håkon Iversen	<i>Norsk Plateproduksjon / Quint</i>	1997

<i>Tapt Uskyld</i> Produsent: Håkon Iversen	<i>Metropol Music / Quint</i>	1999
<i>Hittil og Littil (live)</i> Produsent: Eidsvåg, Bandet og Ole Petter Berger	<i>Petroleum Records / Quint</i>	1999
<i>Tålt</i> Produsent: Håkon Iversen	<i>Petroleum Records / Quint</i>	2002
<i>Skyfri Himmel (live, dansk utgivelse)</i>	<i>Petroleum Records / Quint</i>	2004
<i>En Vakker Dag</i> Produsent: Eidsvåg og bandet	<i>Petroleum Records / Quint</i>	2004
<i>Nåde</i> Produsent: Jørn Christensen	<i>Petroleum Records / Quint</i>	2006
<i>Pust</i> Produsent: Anders Engen	<i>Petroleum Records / Quint</i>	2008
<i>De Beste (samlealbum)</i>	<i>Petroleum Records / Quint</i>	2009
<i>Rundt Neste Sving</i> Produsent: Thomas Dybdahl	<i>Petroleum Records / Quint</i>	2010

# Intervjuguide produsentar

## Spørsmål nytta under intervju

---

### UTSTYR

Kva utstyr som blei brukt under innspelinga av

*Bakerste Benk* og *Endelig Voksen*? (Trygve Thue)

*Passe Gal* og *Dansere i Natten*? (Erik Hillestad)

*Til Alle Tider* og *Allemannsland*? (Håkon Iversen)

*Pust*? (Anders Engen)

Kven var ansvarleg for utveljinga av kva utstyr som skulle nyttast?

### STUDIO

Kan du fortelja litt om studio (innspelingsarenaen)?

Kor bevisst var valet av studio når de gjekk inn for å gjere ein produksjon?

Hadde valet noko å seia for det lydbilete de ynskte å skapa?

Kven valte kva studio (innspelingsarenaen) som skulle nyttast?

[Thue \(teknikar og produsent\)](#):

Effektar under innspeling, mikrofonar, opptaksutstyr?

[Hillestad](#):

Det kan høyrast ut som ei endring i lydbilete ved utgivinga av *Vertigo*. Har dette noko å gjere at ein flytta innspelinga frå Ny York Studio til Rainbow Studio?

[Iversen](#):

Med *Allemannsland* gjekk de ein anna veg ved å spela inn albumet i ei kyrkje.

Blei kyrkjerommet valgt som en reaksjon på den førre plata?

De har brukt ulike innspelingsarenaer som eit kyrkjerom, *På svai* som er spelt inn på ei hytte, innspeling i ditt studio og to album i PUK studio. Er dette bevisste val for å fornya lydbiletet eller går ein inn i f.eks PUK-studio fordi ein veit at det er eit bra studio?

[Engen](#):

Var det ein tanke å bevega seg bort frå albuma *Tålt* og *En vakker dag*?

### TEKNIKAR

Kor delaktig var teknikaren?

[Hillestad](#):

Var teknikarane i Ny York Studio leigd inn eller "ein del av" studio?

Var det forskjell på dei to teknikarane som jobba på produksjonane i Ny York Studio?

### PRODUSENT

Bjørn Eidsvåg har skifta produsent fleire gonger. Kva trur du val av produsent har hatt å seia

- for utviklinga?

- for lydbiletet?

## **INNSPELING**

Kan du fortelja litt om korleis innspelingsprosessen føregjekk?

Kor mykje styring hadde du i sjølv under innspelingsprosessen?

Kor mykje av innspelingsa føregjekk som band / ein og ein musikar?

Spela ein på klikk?

Kor ferdig var låtmaterialet når Eidsvåg kom i studio?

Jobba du med låtmaterialet på førehand?

[Thue, Hillestad, Iversen:](#)

Var innspelingsprosessen ulike på dei to albuma?

[Engen:](#)

Du har spela trommer for Eidsvåg i ei årrekke. Var innspelingsprosessen ulik dei førre utgivingane?

[Hillestad, Iversen:](#)

Forandra innspelingsprosessen seg på dei påfølgjande albuma?

## **MUSIKARAR**

Kven valte ut kva musikarane som skulle medverka?

Kva låg til grunn for valet av musikarar?

Kor bevisst var valet med dei skifta av band/musikarar som skjedde?

Bidrog musikarane i det å forma eit uttrykk/lydbilete?

Bidrog artisten i det å forma eit uttrykk/lydbilete?

## **MIKS**

Var du delaktig i miksen?

Hadde du tankar om plassering av lydkjeldene i miksen?

## **LYDBILETE**

Var tanken at du skulle forma det til ditt lydbilete, eit Eidsvåg lydbilete eller eit norsk lydbilete?

Var du påverka av produksjonar frå til dømes England, USA?

Trur du Eidsvåg sine produksjonar har vore viktige for utviklinga av eit norsk lydbilete?



# Intervjuguide Bjørn Eidsvåg

## Spørsmål til artisten

---

### PRODUSENTEN SI ROLLE

Kva betyding har produsenten hatt for produksjonen av albuma?

Dersom betydinga har forandra seg gjennom karrieren, sei gjerne også noko om det.

Har graden av kor aktiv du har vore i produksjonsprosessen forandra seg? I så fall, kan endringar sporast til eit tidspunkt, album eller liknande?

### VAL AV PRODUSENT

Kva har du lagt til grunn for val av dei ulike produsentane?

Fortel gjerne litt om kvifor valet fall på Trygve Thue, Erik Hillestad, Håkon Iversen og Anders Engen.

### MUSIKALSK UTTRYKK

Perioden 1978-1980 Trygve Thue

Var du på jakt etter eit spesielt lydbilete, uttrykk, sound stil i denne perioden?

Perioden 1981-1990 Erik Hillestad (Sverre Henriksen)

Var du på jakt etter eit spesielt lydbilete, uttrykk, sound stil i denne perioden?

Perioden 1992-2006 Håkon Iversen (Jørn Christensen)

Var du på jakt etter eit spesielt lydbilete, uttrykk, sound stil i denne perioden?

Eg opplever ein stor skilnad mellom *Til Alle Tider* (1992) og *Allemannsland* (1993). Begge albuma produsert av same produsent. Kva var grunnen til denne endringa?

Perioden 2008- Anders Engen (Thomas Dybdahl)

Var du på jakt etter å skapa eit spesielt lydbilete, uttrykk, sound stil då skifte av produsent fann stad?

### MUSIKARAR

Kva rolle har musikarane spela for det musikalske uttrykket?

Bandet har blitt skifta ut fleire gongar.

- 1981: Lindquist, Kleive, Hovenssjø, Christensen
- 1986: Alnæs, Kleive, Bjerkestrand, Holmsen, Jensen
- 1990: Aarset, Holmsen, Hillestad/Arnesen/Nesje
- 1999: Øverleir, Engen, Iversen, (Hanssen)
- 2008: Sundstøl, Wallumrød, Eilertsen/Holm, Engen/Dahlen.

Kva tankar låg til grunn for å skifta ut heile grunnstamma i bandet?

### LYDBILETE

Har du hatt tankar omkring det å skapa eit norsk lydbilete?

Har du hatt tankar omkring det å skapa eit eige lydbilete?

Har du hatt ulike referansar (album, artistar) som har vore til inspirasjon når det gjeld å forma lydbilete på produksjonar?